

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА
імені О. М. БЕКЕТОВА

О. О. ЄРОШКІНА

ЕПОХА КЛАСИЦИЗМУ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Видання 2-ге, розширене та доповнене

Харків
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова
2019

УДК 7.035(075.8)

Є79

Автор

Єрошкіна Олена Олександрівна, кандидат архітектури, доцент Харківського національного Університету міського господарства імені О. М. Бекетова

Рецензенти

Трегуб Н. Є., кандидат архітектури доцент, зав. кафедри «Дизайн меблів», професор ХДАДМ;

Мироненко А. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Дизайн інтер'єру» ХДАДМ;

Дубінський В. П., доктор архітектури, професор кафедри архітектури будівель і споруд та дизайну архітектурного середовища ХНУМГ ім. О. М. Бекетова

Рекомендовано до друку Вченою Радою ХНУМГ ім. О. М. Бекетова,
протокол № 12 від 06 липня 2018 р.

Єрошкіна О. О.

Є79 Епоха класицизму : навч. посібник / О. О. Єрошкіна ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Вид. 2-ге, розшир. та допов. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2019. – 186 с.

Викладено сучасні погляди на розвиток мистецтва, архітектури й містобудування визначної епохи у розвитку художньої культури Західної й Східної Європи (Франція, Англія, Італія, Німеччина, Україна та Росія), – XVII, XVIII, XIX ст. – що позначила класицистичний напрям поступу.

Головну увагу приділено висвітленню творчості найбільших й провідних майстрів класицизму. Доповнено матеріалами з супутніх напрямів художнього розвитку. Видання ілюстровано.

Для студентів вищих навчальних закладів, які навчаються за спеціальністю «Архітектура».

УДК 7.035(075.8)

© О. О. Єрошкіна, 2019

© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2019

Зміст

Вступ	6
Розділ 1 Мистецтво, архітектура та містобудування	
Франції XVIII століття.....	7
1.1 Головні тенденції соціального розвитку й мистецької ідеології у Західній Європі XVIII століття.....	7
1.2 Містобудування у Франції XVIII століття.	11
1.2.1 Особливості застосування прийомів класицизму	11
1.2.2 Творчість провідного майстра-містобудівника Жака-Анжа Габріеля.....	16
1.3 Архітектура Франції XVIII століття.	20
1.3.1 Творчість Жака Жермена Суффло.....	21
1.3.2 Пізній французький класицизм. Ампір.....	23
1.4 «Паперова» і «промовиста» архітектура	24
1.4.1 Творчість Клода-Ніколя Леду та Етьєна-Луї Булле.....	24
1.5 Мистецтво Франції XVIII століття.	31
1.5.1 Особливості образотворчого розвитку епохи класицизму	31
1.5.2 Творчість Ватто, Буше, Фрагонара, Шардена, Греза.....	32
Контрольні запитання до розділу 1.....	55
Розділ 2 Мистецтво, архітектура й містобудування Англії	56
2.1 Англійське містобудування й архітектура кінця XVII та XVIII століть	56
2.1.1 Класицизм як панівний напрям національної архітектури	56
2.1.2 Творчість Кристофера Рена.....	57
2.1.3 Суспільні особливості містобудівної реконструкції	59
2.1.4 Палладіанство (Друге палладіанське «відродження»)	61
2.1.5 Класицистична реконструкція міст	64
2.2 Архітектура Англії другої половини XVIII століття. Творчість найбільших майстрів.....	67
2.3 Мистецтво Англії XVIII століття.....	73
2.3.1 Особливості розвитку естетики образотворчого мистецтва...	73
2.3.2 Творчість провідних майстрів	73
Контрольні запитання до розділу 2.....	94

Розділ 3 Архітектура й мистецтво Італії XVIII століття.....	95
3.1 Архітектура Італії XVIII століття.....	95
3.2 Творчість Тьєполо та інших майстрів	97
3.3 Пейзажний живопис	99
Контрольні запитання до розділу 3.....	108
 Розділ 4 Мистецтво, архітектура й містобудування Німеччини XVIII століття.....	109
4.1 Особливості розвитку містобудівної культури	109
4.2 Творчість Карла-Фридриха Шинкеля. Сполучення неокласицизму, раціоналізму й протофункціоналізму.....	110
4.3 Творчість інших провідних майстрів	117
4.4 Мистецтво Німеччини другої половини XVIII століття	117
Контрольні запитання до розділу 4.....	125
 Розділ 5 Мистецтво, архітектура й містобудування Росії та України XVIII століття	126
5.1 Архітектура й містобудування Петербурга до середини XVIII століття	126
5.1.1 Особливості містобудівного розвитку	126
5.1.2 Творчість Доменіко Трезіні	130
5.2 Архітектура Москви XVIII століття.....	132
5.2.1 Особливості містобудівного розвитку Москви першої половини XVIII століття	132
5.2.2. Творчість провідних майстрів.....	135
5.3 Архітектура й містобудування України XVIII століття.....	137
5.3.1 Містобудування Заходу та Сходу України XVIII століття ...	137
5.3.2 Архітектура Заходу та Сходу України XVIII століття	139
5.3.3 Особливості слобожанської архітектури XVIII століття	141
5.4 Творчість провідних майстрів російської архітектури XVIII століття.....	145
5.4.1 Творчість Василя Івановича Баженова та Матвія Федоровича Казакова.	145
5.4.2 Творчість Василя Петровича Стасова	150
5.5 Російське та українське мистецтво XVIII ст.	152
5.5.1 Творчість Рокотова, Левицького, Боровиковського та інших майстрів живопису	152
5.6 Синтез мистецтв у російській художній культурі XVIII століття ..	158

5.6.1 Загальні риси мистецької синтетичності російського класицизму.....	158
5.6.2 Творчість видатних скульпторів	160
Контрольні запитання до розділу 5.....	176
Післямова	177
Іменний покажчик	179
Предметний покажчик	182
Список рекомендованої літератури.....	184

ВСТУП

Відповідно до програми підготування бакалаврів архітектури передбачено цикл професійно орієнтованих дисциплін із забезпечення головного наскрізного курсу – «Архітектурне проектування».

«Історія мистецтв, архітектури й містобудування» є базовою забезпечувальною дисципліною, що викладається на 1–3 курсах із програмою підготовки бакалаврів архітектури. Саме до вивчення невід’ємної частини цього курсу й складено поданий посібник.

Пропонована частина курсу, що викладається у першому семестрі, є зі свого боку, забезпечувальною для дисципліни «Теорія містобудування».

Викладання «Історії мистецтв, архітектури й містобудування» має на меті формування у студентів основ професійних знань, умінь та навичок у галузях архітектурної теорії й архітектурно-мистецької практики містобудування.

Завдання вивчення поданої дисципліни:

- засвоєння логіки класицистичного підходу до формування міських ансамблів, що склалися історично;
- вивчення головних концепцій, методів та прийомів класицизму, що й досі не втратили теоретичної й практичної актуальності;
- сприйняття основ синтезу пластичних та образотворчих мистецтв із класицистичною архітектурою.

Під час засвоєння матеріалу курсу студенти повинні отримати знання про вітчизняний й іноземний досвід зі створення класицистичного високохудожнього архітектурно-містобудівного середовища й зміст класичних методів досягнення цієї мети, про ідеал краси у класицизмі тощо.

Під час індивідуального контролю знань й виконання завдання з самостійної роботи студенти мають виявити вміння вільної орієнтації у стилістичних ознаках класицизму й супутніх напрямів та певних особливостях творчості його майстрів.

Змістовна структура розділів відповідає програмі дисципліни, а для складання посібника використано особистий лекційний досвід автора.

У тексті подано короткі біографічні довідки про найзначніших митців епохи. Наприкінці кожного розділу наведені запитання до самостійного засвоєння матеріалу та його порівняльного аналізу. Уміщено також необхідні матеріали з інформаційного пошуку: іменний та предметний покажчики й список рекомендованої літератури.

Поданий посібник за авторським задумом покликаний хоча б частково компенсувати брак в Україні вичерпного за обсягом і змістом підручника за оголошеною темою.

РОЗДІЛ 1 МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ФРАНЦІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

1.1 Головні тенденції соціального розвитку й мистецької ідеології у Західній Європі XVIII століття

Епоха класицизму (див.: франц. Classicisme; лат. classicus – зразковий) охоплює період найвищого розвитку художнього стилю й філософського та етико-естетичного напрямку в європейських мистецтвах, архітектурі й містобудуванні від другої половини XVII ст. (Франція, Англія) до середини XIX ст. (Німеччина). Класицизм укорінений у ренесансній й античній спадщині й асоціюється, насамперед, з ідеями Просвітництва, що підготували Велику французьку революцію (1789–1794).

У сенсі суспільного розвитку протягом XVIII ст. завершується блискучий і пишний монархічно-дворянський феодальний період, настає доба капіталізму. Зазначена епоха збігається з часами рішучих перетворень в усіх галузях громадського життя, а на зміну епосі бароко надходять часи нового класицизму.

У культурних сферах XVIII ст. формується широкий суспільний рух – Просвітництво, з культом первинної незайманої Природи та Розуму, що її оберігає. Разом із критикою сучасної зіпсутої цивілізації культивуються мрії про гармонію благословенної Природи – із новою й вільною демократичною цивілізацією, яка тяжіє до здорового природного стану.

Вісімнадцяте століття – це не тільки століття Розуму, але й всезагального скептицизму та критичної іронії, просвітницької філософії, початків наукової соціології та економіки; бурхливо розвиваються пов'язані з технікою природничі науки, блискучих результатів досягають географія, історія, археологія. Нові раціональні знання стають приналежністю епохи, складають для мистецтва, архітектури й містобудування міцний фундамент.

Головні тенденції соціокультурного розвитку Західної Європи XVIII ст. у різних країнах виявлялися по-різному. Разом із кризою феодалізму й абсолютизму відбувається промисловий переворот: спочатку в Англії, а потім, наприкінці XVIII ст., – в інших провідних західноєвропейських країнах. Технологічний переворот збігається з першою Великою революцією у Франції (1789–1794).

Мислителі-просвітники (Д. Дідро та інші) проголосили метою мистецтва наслідування упорядкованій і вдосконаленій Природі, очищеній від впливу хибної цивілізації, що її було створено абсолютизмом, – з

тиранією, неволею та нерівністю. Раціоналізм філософсько-естетичної думки XVIII ст. створював спрямованість до співмірності, гармонійної завершеності художніх творів, – починаючи від архітектурних ансамблів й завершуючи образотворчим та декоративно-ужитковим мистецтвами. Для всіх художніх жанрів XVIII ст. характерні гостра спостережливість і витонченість думки й почуття. У центрі уваги – просвітницький ідеал вільної цивілізованої інтелектуальної людини, яка вперше звертає увагу на потреби людини «маленької», – «простого» й «пересічного» трудівника та громадянина.

Зазвичай вирізняють класицизм XVII й XVIII – початку XIX століть (останній у зарубіжній мистецтвознавчій традиції часто визначається як неокласицизм, тобто, – новий класицизм, або ж класицизм «другої хвилі»).

У пластичних мистецтвах тенденції класицизму позначилися вже у другій половині XVI ст., в Італії, в архітектурній теорії й практиці А. Палладіо, теоретичних трактатах Дж. Вінньоли, С. Серліо і, з більшою послідовністю, – у творах Дж. П. Беллорі (XVII ст.), а також в естетичних унормуваннях академістів болонської школи.

Продовжуючи традиції Відродження (поклоніння перед античними ідеалами гармонії й міри, віра у потугу людського розуму), класицизм виявився антитезою бароко й блискучого його завершення – рококо (франц.: гросо, або ж – рокайль), оскільки з втратою ренесансного ідеалу й гармонії, єдності чуття й розуму, було втрачено й тенденцію до переживання світу як гармонійного цілого. Такі поняття, як суспільство й особа, людина й природа, стихія й свідомість у класицизмі поляризуються й стають взаємовиключними.

Проте у XVII ст. класицизм, перебуваючи у гострій полеміці з бароко, лише у Франції поступово розвивається й складається в цілісну стильову систему, до речі, також і творчістю плеяди видатних зодчих XVII ст.: Ш. Лебрена, К. Перро, Л. Ле Во (Лево), Ж. Лемерсьє, Ф. Мансара. Класицизм XVIII ст. здебільшого теж формувався у французькій художній культурі, але саме у цьому столітті він стає загальноєвропейським стилем. Уже у XVIII ст. позначилися два напрями класицистичного розвитку: академізм та оновлений, або ж оновлюючий, класицизм (неокласицизм й споріднені з ним напрями та ідеї подальшого архітектурного розвитку).

В архітектурі було висунуто нові проблеми й завдання. Разом зі зниженням значення церковного будівництва зростає роль цивільної архітектури – вишукано простої, оновленої й звільненої від збиткової імпазантності. У містобудівній культурі вирішуються проблеми міст майбутнього. Розвивається жанр архітектурних утопій – графічних архітектурних фантазій (К.-Н. Леду, Л. Е. Булле, Д.-Б. Піранезі) – так звана

«паперова архітектура», що є концептуальним напрямом пошуку нових виразних можливостей та альтернатив художнього розвитку.

Складається характерний тип приватного житлового будинку та ансамблю громадських будівель. Зростає плідна взаємодія й взаємозбагачення різних видів мистецтва, вільний взаємний синтетичний обмін досягненнями (архітектура, скульптура, живопис, література, театр, музика, ужиткове мистецтво тощо).

Архітектурі класицизму загалом притаманні чітка логічність планування й геометрії об'ємної форми. У постійному звертанні архітекторів класицизму до античної архітектурної спадщини малося на увазі не лише використання окремих її мотивів чи елементів, але й визначення всезагальних законів архітектоніки. Основою архітектурної мови класицизму став ордер, за пропорціями і формами більш наближений до античності, ніж у зодчестві минулих епох; у будівлях він застосовується так, що не затемнює загальної структури споруди, але стає її витонченим й змістовним акомпанементом. Інтер'єрові класицизму притаманні зрозуміла наочність просторових членувань, м'якість кольорів. У широкому використанні перспективних ефектів монументально-декоративного живопису майстри класицизму, на відміну від бароко, принципово відокремлювали ілюзорний простір від реального.

Художній розвиток класицизму протягом століття відбувався у конкурентній боротьбі не тільки з принципово іншими художніми системами (бароко, рокайль), але й всередині класицистичного руху. Орієнтований на вітрувіансько-палладіанську течію класицизму напрям (*палладіанство*) сперечався з грецьким класицизмом; архітектурно-художній класицистичний рух містив оновлювальні (неокласичні) тенденції. Відбувалася корисна для художнього розвитку архітектури конкуренція й між окремими національними відгалуженнями класицизму.

Розвиток мистецтва у XVIII ст. увійшов до нового етапу. На зміну примхливій витонченості пізнього бароко і рококо (1740–1760-ті рр.) надходять сентименталізм, реалістичний та академічний напрями. Відбувається боротьба художніх напрямів усередині національних мистецьких шкіл. У 1760–1770 рр. французькою Королівською академією мистецтв відроджується напрям історичного академічного живопису кінця XVII ст., з намаганням відновити ідеали «освіченого абсолютизму. Представники прогресивної думки звертаються до ідеалів античності. Німецький археолог та історик мистецтв Йоган Вінкельман (автор відомої праці «Історія мистецтва Давнини», 1764 р.) закликає повернутися до «благородної простоти й спокійної величі давнього мистецтва, що втілює й

відбиває свободу греків і римлян республіканської епохи». Разом із закликами Д. Дідро до повстання проти тиранії виникає новий класицизм, що протиставляє декоративності природну простоту, пізнання закономірностей реального світу, відчуття міри, благородство думок та вчинків.

Покладені до основи естетики класицизму принципи раціоналізму (що їх визначили оформлені у картезіанстві філософські ідеї Р. Декарта) зумовили погляд на художні твори як на плід розуму й логіки, що тріумфують над хаосом та непевною плинністю чуттєвого сприйняття життя. Естетичну вартість у класицизмі має лише таке, що є вічним і непідвладним часові.

Надаючи величезне значення суспільній функції мистецтва, класицизм висунув нові етичні норми, що формують образ його героїки: стійкість перед невблаганною жорстокістю долі, підкорення особистого загальнолюдському, пристрастей – обов'язкові й розуму, верховним інтересам суспільства й законам світобудови.

Орієнтація на початки, визначені розумом, на стійкі зразки визначила й нормативні вимоги естетики класицизму: регламентацію художніх правил, сувору ієрархію жанрів: від «високих», сакральних (історичний, міфологічний, релігійний) до «низьких», або ж «малих» (пейзаж, портрет, натюрморт); кожний жанр набирає суворі змістовні межі й чіткі формальні ознаки. Закріпленню теоретичних доктрин класицизму сприяла діяльність заснованих у Парижі Королівських академій, а живопису й скульптури (1648) та архітектури (1671). Відтоді починає розвиватися напрям академізму, що сполучає довершений художній вишкіл із канонізацією сюжетів і технічних прийомів.

Набуття нових класичних зразків відбувалося у нових археологічних відкриттях античної культури, зокрема у розкопках у римських містах Геркуланумі й Помпеях, а надалі – у Греції й на Близькому Сході. У нововідкритих за цих часів пам'ятках давньогрецького й давньоримського мистецтва митці віднайшли ідеальне гармонійне суспільство, перевагу обов'язку над відчуттям, пафос Розуму, – усе це стає загальними рисами класицизму наприкінці XVII та у XVIII століттях. У Франції класицизм набуває рис революційності.

У містобудуванні класицизму XVII ст., генетично пов'язаному з принципами Відродження й бароко, активно розвивалися (зокрема, у плануванні фортець) концепції «ідеального міста», створювалися власні типи резиденцій (Версаль). У другій половині XVIII ст. складаються нові прийоми планування, де передбачається органічне поєднання міської забудови з природними елементами, створення відкритих майданів, що просторово

зливаються з вулицями або набережними. Будівлям представників *палладіанства* XVIII – початку XIX століть притаманні витончений лаконізм декору, цілеспрямована відповідність форм, нерозривний зв'язок із природою.

Утім для точного розуміння художньої історії епохи варто пам'ятати, що окремі напрями розвивалися не ізольовано, але у взаємній боротьбі та взаємовпливах. Наприклад, класицистичні, барокові (рококові), готичні напрями мали у XVII–XIX століттях *безперервний паралельний* розвиток, а протягом XVIII ст. до художнього різноманіття додалися ще й *екзотичні* мистецькі смаки. Проте на окремих етапах класицистичного розвитку можна говорити про певну *тиранію* класичного смаку (передусім у палладіанській доктрині).

Водночас із класицизмом протягом першої половини XVIII ст. й до 1760–1780-х років відбувається розвиток завершальної стадії бароко – стилістики рококо, а в останній третині XVIII ст. розвиваються напрями реалізму й сентименталізму, а разом із пробудженням цікавості до середньовічного й народного мистецтв і романтичний напрям. Отже, класицизм XVIII ст. стоїть біля витоків архітектурно-мистецького різноманіття наступних часів, що розвинулося в XIX ст. у панівний напрям *історизму* (історицизму, або ж – так званої еkleктики, – еkleктизму). Періоди розквіту й панування окремих напрямів класицизму (наприклад, палладіанство) змінювалися часами занепаду вичерпаної класицистичної спрямованості й нового повернення до ідей класицизму.

Класицистичні тенденції продовжували надихати творчість митців і в XIX ст.: на початку століття, у часи розквіту, зокрема, російського класицизму, й пізніше вже на тлі панування історицизму, і в XX ст. Від цих часів можна вести мову про безперервний неокласичний напрям розвитку мистецтв та архітектури, що протягнувся вже у сьогодення.

1.2 Містобудування у Франції XVIII століття

1.2.1. Особливості застосування прийомів класицизму

Активізація економічного розвитку Франції у XVIII ст. супроводжується формуванням капіталістичних відносин та спричиняє зростання промислових міст з металургійними підприємствами (м. Ле Крезе), вугільними копальнями (м. Анзен), текстильними та іншими мануфактурами (міста Бове, Абвіль та інші).

Французьке містобудівне мистецтво досягло свого zenіту наприкінці XVII – на початку XVIII ст. Проте головна увага концентрувалася на

представницькій забудові Парижа та інших найбільших міст: урядових закладів (королівські палаци, будинки губернаторів) й військових споруд (казарми, плацпаради). У той же час звичайні міські квартали залишалися напризволяще. Протягом 1748–1753 рр. більшість архітекторів займалися проектуванням та забудовою головних майданів у Парижі, Реймсі, Ренні, Бордо, Нансі та інших містах. Для абсолютистської Франції залишалося традиційним будівництво королівських майданів, присвячених певним вінценосним особам. Ці представницькі простори відзначалися такими характерними рисами: геометричною регулярністю планів, вишуканістю й монументальністю фасадної архітектури й пропорційною співмірністю королівських скульптурних монументів навколишньої забудови.

Найбільшим майстром представницьких ансамблів був королівський придворний архітектор **Жак Габріель**, який спланував і збудував королівські майдани в Бордо й Нансі. Іноді будівництво майдану супроводжувалося повною реконструкцією центру міста, як це відбулося у столиці герцогства Лотарингія (на заході Франції) Нансі (1741-1753). (рис. 1.1). Зі складним завданням замовника (Станіслава Лещинського) чудово впоралися архітектор **Емануель Ере де Корні (Emmanuel Hère de Corny)** (1705–1763), скульптор **Гібаль**, майстер чавунних огорож коваль **Жан Ламур**. Цьому авторському колективові пощастило поєднати структуру двох різних частин міста – історичної й нової, регулярної, добудованої у XVII ст. Незважаючи на виокремленість кожної частини великим фортечним ровом, будівничі створили чітку регулярну просторову композицію, розташовану на межі нового міста, що складається трьома міськими просторами, з одного боку, герцогською резиденцією, із овальним майданом перед новим палацом, а з іншого – головним міським майданом – великою Королівською площею (тепер – майдан Станіслава). За віссю планувальної композиції розміщено ратушу й пам'ятник Людовіку XV. Обидва представницьких майдани поєднано трилінійним бульваром майдану де ля Кар'єр, створеного однотипними фланкуючими будівлями, що завершується копією давньоримської тріумфальної арки Септимія Севера, яка стала своєрідним передбаченням нового класицизму. Саме він стає головним рухом у наступну чверть століття. Перетин із ровом був виконаний підсиленням ґрунту зі створенням за аркою недовгого коридорного простору.

Ансамбль у Нансі виявився напевне останньою, якісно й сумлінно виконаною за королівського сприяння, композицією в галузі міської реконструкції. Незважаючи на камерний характер ансамблю, його будівничі надали йому столичний масштаб, – центр Нансі отримав риси класицизму XVIII ст., перш за все, – у відсутності замкнених просторів й взаємозв'язками

з навколишньою забудовою та природним середовищем. Споруджені фонтани, ажурні огорожі, що замикають кути Королівського майдану, дозволяють сприймати лінійні перспективи вулиць нового міста, а наскрізні аркади палацевого майдану відкривають живописні картини середньовічного міста. Новій класицистичній естетиці XVIII ст. відповідає також включення до ансамблю елементів Природи: великої кількості зелені та просторого парку навколо резиденції.

У XVIII ст. відбувається швидке зростання Парижа – його населення досягло півмільйона мешканців. На цей час привілейовані райони Марє й Тюільрі вже було забудовано, тому нове будівництво розгорнулася за межами міста. Саме в цей час складається тип регулярної забудови міського дворянського або багатого буржуазного маєтку. Замість традиційних міських помешкань-готелей створюються просторі міські садиби, кожна з яких складається з курдонера, саме житлового будинку й регулярного саду позаду житла. Саме такі садиби складають ансамблі вулиць, що просторово збагачуються парадними подвір'ями, а регулярні сади створюють суцільні поєднані паси внутрішніх квартальних просторів. Нові регулярного планування фешенебельні міські райони створюють у передмістях Сент-Оноре та Монмартр, з прокладенням нового шляху прокладають шосе д'Антен та кілька прямолінійних вулиць. У середині століття тут оселялися банкіри, військові, буржуа, адже ділянки коштували величезні гроші, а ці вестви населення могли собі їх дозволити. Із 1758 до 1788 рр. у цих районах було збудовано 10 тисяч будинків (третина новобудов Парижа). Дещо менший район було розбудовано на північному сході столиці, у передмісті Тампль. Це майже квадратна ділянка з регулярною вуличною сіткою біля однойменного бульвару та з прямокутним майданом Ангулем у центрі (рис. 1.2). Новий регулярний квартал із театром Одеон у центрі й майданом із радіальними вулицями сплановано побіля Люксембурзького палацу. Хаотичний характер приватної ініціативи з житлової забудови змусив до видання регулюючих нормативних актів (рекомендаційний «Поліційний трактат» Р. Делаваара (1705–1738), королівський указ 1783 р. про заборону приватної забудови вище 20 м й прокладання вулиць, вужчих за 10 м).

На фоні хаотичної приватної забудови нові міські ансамблі створювалися також безсистемно й випадково. Це стосується, зокрема, нової вулиці побіля Нотр-Дам, зі знесенням середньовічної забудови та розширенням соборної площі за проектом архітектора Ж. Боффрана (1748), а також майдан Людовіка XV (рис 1.3).

Проектування й забудова майдану Людовіка XV (за пропозицією паризької міської ради) є «знаковою» епохальною подією в європейському

містобудуванні XVIII ст. У 1748 р. було замовлено кінний монумент короля, а 1749 р. оголошено конкурс на місце розташування й архітектурне вирішення площі. Отже, ідея королівських відданих підданців перетворилася на цілеспрямований пошук тих місць Парижа, що потребували негайної реконструкції. Такими є варіанти циркульних майданів, розташованих у найважливіших транспортних перехрестях міста, а також низка проектів громадських майданів (наприклад, пропозиція архітектора Русселя встановити монумента королю на Гревському майдані, що стало би приводом до його реконструкції й будівництва нової споруди паризької ратуші; за проектом архітектора Боффрана передбачалося створити в Парижі новий ринок у вигляді системи майданів із монументом на одному із них, а також збудувати нового торговельного центру замість середньовічного ринку, разом із відповідними гостинними подвір'ями, біржею, магазинами і складами). Найпрогресивніші здолі турбувалися нагальними суспільними потребами міста, а не лише розташуванням монументу короля. Місце розташування монументу, нарешті, вказав сам король – між садом Тюільрі та початком проспекту Єлісейських полів. У 1753 році було оголошено новий конкурс на просторове вирішення майдану, у якому переміг архітектор **Ж. А. Габріель** (1698–1782). Так на тодішній околиці Парижа було створено найбільший відкритий на всі боки майдан. Його образ відповів новим естетичним ідеалам, що закликали до наслідування Природі й злиттю з нею. Майдан Людовіка XV має вузлове положення в тогочасному паризькому ландшафті. Він розташований поблизу вигину річкового русла Сени та біля початку великого паркового масиву Єлісейських полів.

Відповідно до уявлень найбільших теоретиків архітектури того часу (архітектор Блондель «Курс архітектури», 1771–1777 рр.; абат Лож'є «Досвід про архітектуру», 1763–1769 рр.; Патт, Леду) виникла необхідність вдосконалення планування більшості міст Франції (й, передусім, Парижа), із визначенням у містах місць для торгівлі, громадського життя та відпочинку городян, а також із приділенням уваги вулицям та майданам не тільки як комунікаціям, але й ансамблям (Блондель).

На думку абата **Лож'є (Laugier Marc-Antoine (1713–1759))** Париж позбавлений «необхідних зручностей, приємності та величі». Місто, на погляд абата, варто уподобити до дрімучого лісу, що його потрібно перетворити на парк (дуже характерна для класицистичного світогляду метафора облагородженої та впорядкованої Природи). «Потрібно розглядати місто як ліс. Його вулиці – лісові шляхи, які необхідно прокласти в хащах. Красу парку складають множинність, випрямленість й широта алеї-шляхів, але потрібно, щоб їх накреслив хтось схожий на Ленотра, і щоб той вклав до

плану ще й думку.» – зазначав Лож'є. У цьому висловлюванні міститься ціла містобудівна програма, що відбиває характер й принципи мислення французьких зодчих епохи класицизму. Від цих часів «прорубання просік» у містах, що склалися, стає основним методом міської реконструкції, що широко застосовується не лише у XVIII ст., але й у XIX ст. (Осман). Наприкінці XVIII ст. було реалізовано ідею абата Лож'є щодо прокладання радіальних вулиць від зовнішніх міських воріт, з перетворенням їх на монументальні міські в'їзди. Зокрема, архітектором **К.-Н. Леду** було спроектовано й збудовано монументальні споруди міських митниць, відповідно до врахування нових накреслених меж міста й включення до нього великих приміських просторів.

Одним із провідних прогресивних урбаністів-теоретиків французької Просвіти є **П. Патт** (1723–1814). Він залишив чималу літературну спадщину, між іншим, роботу «Нагадування про найважливіші предмети в архітектурі» (1769). На відміну від абата Лож'є, Патт приділяв увагу не лише художнім, але й функціональним проблемам містобудування, поширюючи сферу власних зацікавлень на освітлення міста, міські театри, монументи тощо. Він вважав, що головне в планувальному мистецтві є не випрямлення вулиць, але те, щоб вони ще й сполучали окремі райони міста, а також пов'язували їх із міськими торговельними та громадськими центрами. Інакше кажучи, під час прокладання нових вулиць потрібно керуватися, насамперед, необхідністю, а вже потім – красою.

Нові можливості в галузі містобудування відкрила Велика французька буржуазна революція (1789–1794). Міста було звільнено від феодально-монархічного керування. У 1793 році було видано декрет про конкурс на проектування плану Парижа з урахуванням націоналізації майна й територій монастирів та маєтків аристократів-емігрантів. План реконструкції Парижа (так званий план Комісії художників) було створено 1794 року.

План Комісії художників виявився підсумковим документом, що сполучав досягнення минулих епох із сучасними потребами. Зокрема, було використано детальний проект реконструкції прибережних територій Парижа, розроблюваний від 1769 р. архітектором П. Моро-Депру. Планом Комісії художників передбачалася запропонована свого часу Паттом програма широкого благоустрою Парижа – розчищення русла Сени з облаштуванням її берегів, упорядкування мостів, винесення кладовищ за межі міста, водозабезпечення, освітлення й брукування вулиць. Планом революційного переустрою Парижа вперше передбачався благоустрій та планування східних районів міста – кварталів бідноти. Було також піддано переплануванню район Арсеналу, як і протилежний район на лівому березі

Сени. Багато вулиць, влаштованих у центрі міста, були свого часу запропоновані Лож'є, Паттом, Суффло, Моро-Депру та іншими архітекторами.

Найзначнішими й найбільшими роботами, передбаченими планом Комісії художників, були:

- створення західно-східного діаметра;
- розчищення острова Сіте від ветхої забудови;
- планувальна організація південних районів Парижа шляхом розбудови циркульного майдану Обсерваторії з системою радіальних вулиць;
- реконструкція майдану Бастилії й прилеглих територій тощо.

Хоча план Комісії художників не був реалізований у XVIII ст., він все ж став програмним документом реконструкції Парижа у XIX ст., а також значно вплинув на західноєвропейське містобудування.

Проект ідеального промислового міста створив архітектор **Клод-Ніколя Леду** (1736–1806). Він скористався замовленням акцизного управління на створення селища Шо біля невеликої солеварні на південному сході Франції поблизу містечка Арк-Сенан. Леду доповнив завдання і спроектував ціле місто з прилеглою територією. У плані циркульної форми за діаметром кола було розміщено майстерні, канцелярії, а також будинок директора, навкруг групувалися житлові будинки й підсобні майстерні. Монументальні пропілеї з доричним портиком були брамою, що вела на територію солеварні. Зовні Леду передбачав розмістити великий перистильний ринок зі складами, хрещату в плані купольну церкву, лікувальні терми й будинки для відпочинку населення, кладовище з колумбарієм, і навіть гарматно-ливарний завод.

Утім ці споруди не було збудовано, але гравюри з зображенням міста Шо у додатку до трактату Леду «Архітектура, розглянута відносно мистецтва, моралі та законодавства» (1804) увійшли до графічного фонду футурологічних ідей світового містобудування. Відповідно до власного задуму архітектор мав намір експонувати усі типи будівель, що їх продиктовано соціальними потребами. Проекти Леду випередили розвиток французького зодчества й значно вплинули на розвиток промислової й цивільної архітектури наступного століття.

1.2.2 Творчість провідного майстра-містобудівника Жака-Анжа Габріеля

Творчість цього видатного архітектора належить до перехідної епохи у розвитку класицизму й трансформує традиції XVII ст. відповідно до здобутків XVIII ст. і нерозривно пов'язана з ідеями Просвітництва, що зробила класичну архітектуру наближеною до потреб людини й водночас

відповідною збільшенню масштабів містобудування, з новими завданнями, що покладалися на ансамбль.

Жак Анж Габріель (Jaques Ange Gabriel). 1698–1782

Один із основоположників й останній найбільший майстер французького класицизму XVIII ст.

Народився 27 жовтня 1698 р. у Парижі у родині відомого придворного архітектора Жака Анжа Габріеля. Архітектурній професії навчався спочатку у батька (під час будівництва інтер'єрів королівських палаців у Версалі, Фонтенбло, Тюільрі), а від 1718 р. – у паризькій Академії архітектури.

Від 1742 р. стає «першим архітектором короля» і Президентом Академії архітектури. Головні твори – реконструкція інтер'єрів королівського палацу у Версалі й перебудова його північного крила (так зв. «крило Габріеля», 1734–1774 рр.); будівля Військової школи в Парижі, 1751–1775 рр.; Оперний театр у Версалі, 1748–1770 рр., палац Малий Тріанон у версальському парку, 1762–1764 рр.; планування й забудова майдану Людовіка XV (нині – Майдан Згоди), 1755–1763 рр.

Протягом довгого творчого життя Габріель виховав цілу плеяду учнів: Ш. д'Авіле, Ж. Верен, П. Ленотр, Лассюранс, Ж. Бофран, Р. де Конт та ін. Помер Габріель у Парижі 4 січня 1782 р.

Стиль Жака Анжа Габріеля – надзвичайно самобутнє й органічне явище, що народжене природним, вільним та глибинним, розвитком французького зодчества. Його творчість позначено наближеністю до людини, інтимністю, а також – вишуканою витонченістю деталей. Водночас діяльність Габріеля була пов'язана з містобудівним зростанням та вирішенням нових завдань зі створення важливих для розвитку міст ансамблів.

Саме у ці часи підсилюється публічна увага до проблеми перетворення Парижа на справжню столицю. Створена доти низка паризьких майданів і чудових пам'яток архітектури становили лише окремі, ізольовані й замкнені у собі островці організованої забудови. Із розвитком нових післяфеодальних суспільних стосунків відносин постають завдання з перебудови стихійного середовища середньовічних міст зі створенням укрупнених кварталів, майданів та ринків. Замкнений майдан як аванпростір королівської резиденції віднині перетворюється на осередок міського життя, на вузол основних міських магістралей.

Вирішення завдань перебудови середньовічної структури міст відповідно до розвитку нових, капіталістичних відносин, потребувало

влаштування нових регулярних кварталів і майданів, ринків, торговельних та громадських будівель. Просторово замкнений майдан як додаток до резиденції короля або вельможного аристократа перетворювався тепер в осередок міського суспільного життя. Першим прикладом нового відкритого майдану з великим вільним простором, що виявився характерним для міст Нового часу, був майдан Людовика XV у Парижі (у конкурсі 1753 р переміг саме Габріель).

У 1748 році за ініціативою столичного купецтва було вирішено встановити монумент Людовикові XV. Купецька гільдія Парижа замовила скульпторові Едму Бушардонові кінну статую короля. Урочистому монументові потрібно було обрати гідне місце. Через це Академія оголосила конкурс зі створення проекту майдану для розміщення пам'ятника королеві. Хоча у першому турі конкурсу не переміг жодний з експонованих проектів, все ж було визначено (особисто королем) місце влаштування майдану. Після другого туру конкурсу, проведеного у 1753 р. тільки серед членів Академії, проектування майдану Людовика XV та його забудови було доручено Габріелеві.

У середині XVIII ст. відбувається створення міського ансамблю, що згодом отримав назву майдану Згоди. Він мав планування принципово нового типу, яке вплинуло на складання ансамблю паризького центру. Головним його творцем, який очолив творчі зусилля колективу французьких зодчих, виявився саме Жак Анж Габріель.

Майдан Згоди (Пляс де ля Конкорд), – так було названо колишній майдан Людовика XV після Великої Французької революції, – став, безперечно, одним із найкрасивіших у світі. Виконаний у формі прямокутника зі зрізаними кутами (розміром 245 м на 140 м), майдан Згоди було розплановано на просторому пустирі (на ті часи – околиця Парижа) – на березі Сени між зеленим масивом садів Тюїльрі та Єлисейськими полями, – початком шляху, спрямованого до Версалю. На майдан виводять три промені алей, що пов'язують його з містом. Із двох боків його простір розчиняється в зелених масивах, з одного боку розкриваючись на річкову гладінь, і лише один бік забудований двома адміністративними будівлями Військового та Військово-морського міністерств. Їхня архітектура відповідає всьому ансамблеві, де горизонтально розгорнуті фасади вирішено у вигляді двох ординарних колонад коринфського ордеру, що спираються на аркаду з немасивними рустованими пілонами. Обидві будівлі перетворено на крила забудови домінуючої Королівської вулиці, що проходить між ними й створює вісь майдану, а пізніше була замкнена компактным портиком церкви Мадлен. Габріель трактував майдан Людовика XV як відкриту композицію, пов'язану

з зовнішнім ландшафтом. Проте величні розміри площі та її відкритий характер по-новому ставили проблему ансамблю: необхідно було, за умов забудови лише одного з боків, віднайти інакші, достатньо потужні засоби просторового обрамування площі з інших трьох боків, а окрім того, такою мірою зміцнити її центр, щоб композиція не втратила енергії зв'язку й не розчинилася в навколишньому ландшафті. Це було зроблено за допомогою ровів, балюстрад і королівського монументу (роботи скульптора Бушардона). Рови, що обрамовували майдан Людовика XV, були завглибшки 4,5 м, а завширшки до 24 м. Майдан сприймався дещо зверху – з підвищеної Тюільрійської тераси й ще вище – з балконів урядових будівель. За таких умов уся площа чітко сприймалася разом з її обрамуванням – ровами. Проте, щоб підсилити архітектурний ефект ровів та водночас закрити площу з невідповідних для неї точок огляду, Габріель надав балюстрадам незвичної висоти, що складає, разом із покриттям тротуарів, 165 см. Утім вирішального значення для майдану набув монумент короля. Кінь головою був обернений вбік Тюільрійського саду, тобто до найвигіднішої точки огляду – з півдня, але таким чином монумент ще й сприймався у просторовому проміжку Королівської вулиці. Розміри монументу (13 м заввишки) теж було знайдено вдало, бо навіть з найвіддаленіших точок огляду монумент не проектувався на розміщені позаду будівлі нижче рівня їх портиків. Із наближенням до монументу глядачі майже завжди сприймали його на фоні неба. На півночі майдану Людовика XV було, як вже відомо, збудовано дві симетричні будівлі. Між них було прокладено недовгу Королівську вулицю, на завершенні якої проектувалася церква Мадлен. Отже, ансамбль майдану виходив далеко за його межі та поширювався з півночі на південь майже на 800 м.

Художня виразність майдану Людовика XV підсилювалася ще й скульптурами: королівським монументом з крилатими кінями богині Перемоги з боків виходу з Тюільрійського саду і, нарешті, чудовими кінями скульптора Кусту біля проспекту Єлісейських полів. Усе це склало винятково вдале поєднання пластичних та архітектурних форм.

Після революції монумент королю знесли (1792), рови було засипано, а в центрі майдану встановлено єгипетський обеліск на невеликому цоколі архітектора Леба. Майдан Людовика XV, разом із велетенським Марсовим полем, виявилися останніми, виконаними напередодні революції 1789 р., спорудами.

По-новому вирішив Габріель також і тему заміського палацу. Його Малий Тріанон (1762–1768) у Версальському парку – одна з найперших будівель в стилі класицизму другої половини XVIII ст. (рис. 1.17). Це не палац, але швидше заміський особняк з класичним ордером, що поєднує

обидва поверхи. Чіткий за геометричними членуваннями архітектурних форм, гармонійний за пропорціями простого сповільненого ритму спрямлених ліній, малий Тріанон водночас інтимно-простий та парадний. Вільно розміщений й органічно пов'язаний із просторовим пейзажним середовищем навколишнього парку, він орієнтований на ідеал класицизму – «природну людину».

У розміщенні будівлі своєрідно використано чималий ухил місцевості: із двох боків будівля має по три поверхи, а з двох інших – лише по два. Надзвичайно просту й чітку просторову композицію Тріанона підкреслено самостійним значенням кожного з чотирьох фасадів: з кожного боку влаштовано невисокі парапети, що утворюють крила будівлі з чотирма згрупованими попарно сходами. Усе надає невеликого розміру будівлі риси однієї з найдовершеніших споруд XVIII століття

1.3. Архітектура Франції XVIII століття

Класицизм став провідним стилем, насамперед, у Франції, де він запанував в усій художній культурі, відбиваючи просвітницькі тенденції у французькому суспільстві поданого періоду. Французький Конвент навіть проголосив класицизм стилем Великої французької буржуазної революції. Саме за канонами цього стилю було внесено зміни до планувальної й просторової системи міста, нерегулярну середньовічну вуличну структуру було прорізано величним комплексом прямих проспектів та майданів, а на перетині їх осей розміщено архітектурні монументи. Раціоналізм мислення XVIII та XIX століть виявився в прагненні до створення єдиної містобудівної концепції та дав поштовх до організації у 1793 р. Паризької художньо-планувальної комісії. Значну роль відіграла також і Паризька школа вишуканих мистецтв, чиї студенти вивчали пам'ятки античної архітектури безпосередньо в Римі, а після завершення навчання працювали у багатьох європейських країнах й за межами континенту.

Від середини XVIII ст. пануючим у Франції напрямом поступово стає класицизм. Прийоми та методи критичної просвітницької раціональності покладено до основи французького архітектурного класицистичного бачення. Зростає цікавість до античної спадщини, багато архітекторів займаються цього часу археологічними пошуками й дослідженнями пам'яток давнини, на їх основі формуються нові уявлення про античність. У 1750–1779 роках ордер знову починає розглядатися як основа композиції, формоутворення спрощується. Архітектори використовують більш просту й чітку побудову головних об'ємів будівель. Разом із делікатно вимальованими деталями, з

множиною вертикальних та горизонтальних членувань й використанням тематичних рельєфів, будівлям і спорудам цього часу надається специфічний вигляд.

Світогляд класицизму було виразно виявлено вже в архітектурі східного крила Лувра (1667–1668), спроектованого К. Перро, який переміг проект у стилі бароко, виконаний італійцем Берніні (рис. 1.21). Схожим прикладом можна вважати також палац Малий Тріанон у Версальському парку.

1.3.1 Творчість Жака Жермена Суффло

Жак-Жермен Суффло (Jacques-Germain Soufflot). 1713–1780

Видатний французький архітектор-класицист, захоплений поціновувач античної й ренесансної класики, який намагався надати ордерній системі максимальної монументальної пластичної виразності й структурного реалізму.

Професійну освіту почав отримувати у Ліоні. У 1731 році приїхав до Риму, де у 1734–1737 рр. вдосконалювався як стипендіат французької Академії. У 1750 р. знову відвідав Італію, першим здійснив обмірювання храмів Пестуму. Мешкав і працював у Ліоні (від 1738 р.), а від 1749 р. – у Парижі.

Найзначніші твори – готель Дьє (від 1741) й біржа в Ліоні (1751–1752), юридична школа в Парижі (від 1771 р.). Головним шедевром архітектора є паризька церква Св. Женеєв'єви (1755–1790), 1791 року перетворена на національний Храм Слави – Пантеон.

Початок зрілого французького класицизму пов'язано з будівництвом у 1764–1790 рр. спроектованого арх. **Жаком-Жерменом Суффло** храму Св. Женеєв'єви в Парижі (рис. 1.10) (Спочатку присвячений святій – покровительці Парижа, він за часів французької буржуазної революції отримав назву Пантеон, як місце поховання праху видатних діячів Франції). Його спрощена форма свідчить про виникнення нового естетичного підходу. Храм було закладено на плані таким, що має форму рівностороннього (грецького) хреста, центральний купол якого здійнявся заввишки майже на 120 м. Зовнішні поверхні стін споруди, що зберігає в інтер'єрі ще риси ренесансу, виконано з використанням класичного контрасту розчленованої та суцільної мас. Головний вхід позначено перистильним коринфським портиком, колони цього ж ордеру підтримують в інтер'єрі храму систему вишуканих і легких арок та склепінь, на які спираються чотири кесонованих куполи, що завершують виступи хреста. Конструкція будівлі для свого часу була надзвичайно легкою, а інтер'єр багато й витончено декорований та

оздоблений.

Через обітницю короля Людовика XV звести на честь святої покровительки Парижа новий храм, церкву Св. Женев'єви було урочисто закладено 1764 р. за проектом Ж.-Ж. Суффло (1755–1757, підготовчі будівельні роботи розпочато у 1758 р., а завершено вже після смерті майстра – за сприяння Ж. Рондело, лише у 1789 р.).

Суффло розпочав проектування чотирма роками пізніше візиту до Пестуму (давньогрецького поселення в Італії), де милувався пам'ятками античності й вивчав грецький ордер древнього храму.

Як план церкви Суффло використав форму рівностороннього (грецького) хреста. Автор бажав поєднати чистоту ліній Греції в плані з куполом Риму. Розміри храму величні й монументальні – 110 м завдовжки, 84 м завширшки й майже 120 м заввишки. Головну вісь завершено величезним монументальним, шестиколонним за фасадом, простильним портиком із 22 коринфських колон (капітелі оформлено скульптором Гійомом Кусту), що нагадують портик Римського Пантеону. Хрещату в плані будівлю увінчано грандіозним куполом, що за композицією з кільця оточуючих барабан коринфських колон подібний до куполу собору Св. Павла в Лондоні (арх. Кристофер Рен). Купол підноситься над середохрест'ям й спирається на чотири тригранні пілони.

За побудовою плану церква нагадує вивернутий із зовні всередину грецький периптер й спочатку відкривалася назовні численними віконними отворами (рис. 1.11). Колони, зі свого боку, підтримують купольні зводи, по одному на кожне крило храму; усі куполи піднесено на пендентивах, що сходяться точно на колонах. Зводи становлять чисту конструктивну форму – те, чим вони й повинні бути – структурні оболонки, утворені монолітом з тесаного каміння, а зовсім не фальшиву конструкцію з алебастрового розчину по несучій арматурі. Це був саме той структурний реалізм, що дозволив найкраще комбінувати й сполучати опори й перемички з арковими й склепінчастими системами (рис. 1.11). За схвальним відгуком абата Лож'є, то був «перший зразок довершеної архітектури». (Відома пристрасна й дивна для зодчого XVIII ст. увага Суффло до французької «готики» (таке було її зневажливе прізвисько на ті часи); особливо архітектор був захоплений легкістю й тендітністю анжуйського готичного стилю – довершеністю зводів з численними нервюрами, що спираються на колони надзвичайної легкості; з дослідницькою метою зодчий відвідав багато готичних церков, і в своїй новій сакральній будівлі йому пощастило поєднати «легкість конструкцій готичних церков з чудовою чистотою грецької архітектури»). Будівництво куполу, що

мав піднятися на середохрест'ях, було перервано через осідання будівлі, а завершено його вже з відхиленнями від проекту Суффло.

Усю споруду спроектовано видатним архітектором відповідно до нової математики архітектурної статики, що дозволяла враховувати тиск та вигин, тому надлишкової й надмірної кількості каміння застосовано не було. До того ж у головному портику було застосовано складну систему металічних пасів, що у поєднанні з плоскими арками утворили антаблемент (бо неможливо було підшукати каміння, здатного перекрити такий інтерколумній). За чистотою форми, у поєднанні зі структурною виразністю, церква Св. Женев'єви вважалася сучасниками початком нової ери в архітектурі.

Після революції 1789 р. церкву Св. Женев'єви було перетворено на Храм Слави, призначений для захоронення праху великих людей Франції. Це пізніше ознаменовано символічним рельєфом на фронтоні урочистого портика (скульптор Давид д'Анжер, 1831), що становить алегорію Франції між Свободою та Історією, а нижче – відомий напис: «Великим людям – вдячна Вітчизна».

Ж.-Ж. Суффло є автором численних приватних будівель, як і будівлі Великого театру в Ліоні (1756), і великого дослідження античних храмів Греції.

1.3.2 Пізній французький класицизм. Ампір

Прагнення використати античні зразки було реалізовано на початку XIX ст., коли в Парижі збудували багато великих будівель у стилі класицизму (так званого «ампіру» – стилі імперії), їх вплив було підсилено містобудівними вирішеннями. Ці будівлі виявилися художніми завершеннями головного паризького діаметру, створюючи головні орієнтири в плані й силуеті міста та замикаючи перспективи вулиць.

До античних зразків найбільш наблизилася церква Мадлен, що будувалася від 1764 року за проектом П. Контена де Іврі й завершена арх. П. Віньоном (у 1806–1842 роках) – у вигляді «грецької» храмової споруди периптеального типу.

Водночас на честь гучних перемог наполеонівської армії 1805 р. (на зразок колони Траяна в Римі) споруджується меморіальна споруда (колона «Великої армії») на Вандомському майдані (1810 р., арх. Лепер і Гонуен). Величезний монументальний стовп заввишки 43 м було споруджено за керівництва В. Денона. Кам'яне тіло колони облицьоване спіральним бронзовим барельєфом (скульптор П. Бержере), відлитим із 1200 трофейних австралійських гармат. Увінчувала колону статуя Наполеона роботи Д. Шодє

у вигляді тріумфальної скульптури римського цезаря з фігурою крилатої Перемоги у руці.

Триумфальна арка на площі Етуаль (Зірки) збудована у 1806–1836 роках за проектом арх. Ж. Ф. Шальгрена (рис. 1.13). Подібно до римських тріумфальних арок вона одержала скульптурне оформлення («Марсельєза»), виконане скульптором Ф. Рюдом (рис. 1.14).

1.4 «Паперова» і «промовиста» архітектура

1.4.1 Творчість Клода-Ніколя Леду та Етьєна-Луї Булле

Академічна лінія класицизму була не єдиною. Разом і водночас з нею відбувалися зміни в архітектурі, що насувались як ознаки майбутнього оновлюючого зламу її розвитку. Із періодом зрілого класицизму пов'язано ідеальні проекти будівель та міст, що власною символікою простих, вільних від декору геометричних форм передбачили (уже на стику XVIII–XIX століть) естетичні принципи сучасної раціональної архітектури. Цими проектами формується нова архітектурна естетика, утворюються нові архітектурні напрями й жанри, передусім, так званої «промовистої» і «паперової» архітектури.

Промовиста архітектура (*L'architecture parlent*) тяжіла до безпосереднього спілкування з глядачем, стаючи засобом комунікації. Задля цього було застосовано мову суворих, натхненних і чистих форм, що повинні викликати відчуття й розуміння суспільної функції будівель. Ідею «промовистої архітектури» було висунуто французьким архітектором **Ж.-Ф. Блонделем**.

Жак-Франсуа Блондель (Jacques-François Blondel). 1705–1774

Французький зодчий, який сполучив елементи класицизму з власною концепцією «промовистої архітектури», основаної на антропоморфних ознаках.

Засновник першої приватної архітектурної школи (1742), професор Паризької Академії красних мистецтв (від 1759). Автор ратуші й театру у Страсбурзі, майдану й ратуші у Метці, палацу архієпископа у Камбре.

Найвідоміші його теоретичні твори й перша сучасна історія архітектури: «Побудова будинків для задоволення», «Французька архітектура», «Курс архітектури», які архітектори – учні майстра інтерпретуватимуть й розвиватимуть вже на власний розсуд.

«Паперова архітектура» – мистецтво архітектурних утопій і фантастики, що згодом (у XIX–XX століттях) розв’ється у чималу галузь *концептуальних* архітектури, урбаністики та мистецтва. «Батьком» цього виду мистецтва вважають **Дж. Б. Піранезі** (1720–1778) – венеціанського архітектора, рисувальника й гравера, який працював у середині XVIII ст. у Римі й набув слави великими серіями гравюр на теми давньоримського зодчества, а також відомими архітектурними фантазіями. Схожі функції виконують композиції художників-*орналекталістів*.

Утопічні соціальні ідеї епохи Просвітництва у Франції другої половини XVIII ст. знайшли відбиття у творчості так званих «пристрасних» архітекторів, чия творчість у пошуках яскравої художньої виразності й впливу тяжіла до *мегаломанії* (від грецьк.: *megas* – великий та *mania* – пристрасть). На щорічні конкурси Академії архітектури висувалися проекти велетенських громадських будівель, не призначених до реалізації й таких, що їх неможливо було виконати тогочасними технічними засобами.

На цьому тлі вирізняється творчість архітекторів **Клода-Ніколя Леду** та **Етьєна-Луї Булле**.

Етьєн-Луї Булле **(Étienne-Louis Boullée). 1728–1799**

Визначний французький архітектор-класицист, учень Ж.-Ф. Блонделя. Від 1762 р. – член Академії, головний архітектор королів Прусії.

Найбільш відомий як автор близько сотні проектів грандіозних фантастичних будівель (виданих у гравійованих копіях), що значно вплинули на архітекторів неокласицизму XX ст. (зокрема, І. Фоміна, А. Шпесера).

Передусім «промовисту» архітектуру експонує проектна творчість **Етьєна-Луї Булле**, який є автором теоретичного трактату «Архітектура. Досвід про мистецтво» та не призначених до безпосередньої реалізації проектів, створених у 1780–1790-х рр. Прикладом таких проектів були: відомий проект кенотафа Ньютона 1784 р. (монументальної гробниці-мавзолею, що не вміщує решток покійного), виконаний у вигляді пустотілої сфери; монументальна величезна споруда-пам’ятник, запропонований Е.-Л. Булле на славу й честь Здорового Глузду – символу Французької революції (згідно з проектом купол споруди досягав у діаметрі 260 м, а технологічні можливості реалізації конструкцій такого розмаху буде створено тільки в середині XX ст.).

Грандіозні архітектурні композиції Булле в його малюнках-фантазіях

та проектах демонстрували, що класицизм у цій творчості є лише відправним пунктом до новаторської трансформації традиційних форм із установленням між ними нових композиційних зв'язків.

Для прийомів, що використовував Булле, характерне поєднання рівнозначних елементів (без неодмінного виділення центру), разом із потужним протиставленням «чистих» геометричних форм (сфера, конус, куб), великі й гладкі поверхні стін (майже позбавлені вікон), верхнє освітлення, горизонтальне завершення будівель, дуже стриманий декор, рослинність (передусім на покрівлях) як архітектурний компонент.

Свої проекти величних будівель автор називав « архітектурними тілами». У власному трактаті «Архітектура» Булле розглядає елементарну геометрію як основу архітектурного проекту. Засобами віднайдення нових форм він вважає розподіл мас, освітлення (світлотіні), – Булле особливо підкреслює важливість саме цього прийому, – монументальність розмірів, вияв характеру будівлі, майже тектонічні «зсуви» у масштабності. Саме такий є кенотаф Ньютона («Ньютоніум» – 1784 р.), що відзначається граничною лаконічністю й сміливістю в освоєнні чистої геометричної форми (рис. 1.25). Кенотаф Ньютона такий же важливий для Булле, як «Око» для Леду і є чи не найповнішим виразом «просвітницької утопії раціональності.» Для століття Просвітництва (століття Розуму) Ньютон був наочним доказом універсальності законів світобудови й можливості їхнього пізнання. Жанр кенотафу (гробниці, що не містить решток, праху) мав два символічних значення: незмінність у часі (вічність) та сакральність. Цей пам'ятник – тріумф Ньютона, – досконалого Розуму. У Ньютоніумі сфера означає не лише небо, але й «досконалість» як таку.

Вплив творчості Булле на післяреволюційну Європу був значним, здебільшого завдяки активності його учня **Жана-Ніколя-Луї Дюрана** (Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760–1834), який скористався з екстравагантних ідей вчителя для укладення типології будівель, які були висунуті в його курсі лекцій, що він читав у паризькій Політехнічній школі. «Підручник архітектури» Дюрана, виданий вперше у 1802–1805 рр. був призначений не тільки для архітекторів, але й, найголовніше, для інженерів L'Ecole Polytechnique. То була перша спроба викладача архітектури у цьому славетному навчальному закладі створити «універсальну будівельну методологію», щось на зразок «архітектурного кодексу», за якою можна було б проектувати й будувати економічні споруди різного призначення, комбінуючи різні типи планів та фасадів. Отже, пристрасть Булле до грандіозних платонічних об'ємів перетворилася на засіб досягнення потрібного характеру будівлі за доступною ціною. Імперія Наполеона

потребувала спорудження функціональних й утилітарних будівель відповідної грандіозності за умов найдешевшого, наскільки це можливо, їхнього зведення.

Розповсюджені у вигляді серій гравійованих аркушів, композиції Булле ставали взірцями для архітектурного наслідування й відтворення, незважаючи на їхню видиму нереалізованість, на зразок проекту столичного музею або Національної бібліотеки (рис. 1.26).

Розповсюдження думок Булле досягло й Росії. Його творчість вплинула на створення найвідоміших пам'яток «Олександрівського класицизму» початку XIX ст. у Петербурзі: ансамблі Біржі й Адміралтейства перегукуються у пластичному вирішенні з ідеями французького зодчого. Архітектор Адміралтейства, Адріян Захаров знав і розумів їх, а архітектор Біржі, Тома де Томон був учнем Леду.

Новаторські ідеї й композиції «протоавангардних мегаломанів» значно вплинули також і на подальший розвиток архітектури вже у XX ст., зокрема, на творчість неокласиків й майстрів «футурологічного дизайну».

Чи не найвизначнішою особистістю французького класицизму, а також основоположником романтичного напрямку був **К.-Н. Леду**, – автор «промовистої архітектури» (до схожих ідей повернуться лише у другій половині XX ст. майстри постмодернізму). Леду вбачає в архітектурі засіб організації громадського життя, виховання людей, а обов'язком архітектора є служіння суспільству.

Саме він створив проекти, де архітектура простих геометричних форм була наочним виразом функції. Пропоновані цим зодчим ідеї були «архітектурною революцією» (хоча сам архітектор ледь не потрапив під революційну гільйотину як автор збудованих для монархії митних застав навкруги Парижа, а перший том власного теоретичного твору («Архітектура, розглянута відносно мистецтва, звичаїв та законодавства» склав саме у в'язниці протягом 1792–1795 рр.).

Рішення про перебудову митних застав Парижа було прийнято 1784 р. Будинки застав разом із суцільним валом, широкими бульварами вздовж його внутрішнього та зовнішнього боків, мали утворити суцільний митний пас навколо столиці. Леду створив ланцюг із 17 великих застав, 30 малих, а також – 33 контрольних постів. Архітектор вийшов далеко за межі вузького утилітарного завдання побудови митного бар'єру, оскільки їх було задумано як пропілеї Парижа. Більшість застав було зруйновано під час революції (як втілення монархічного режиму), але їхнє архітектурне значення було визнано вже 1893 року, коли застави було оголошено «недоторканими громадськими пам'ятками». Донині збереглися лише чотири застави: Венсенська (Дю-

Трон), д'Анфер на майдані Націй, на шляху до Орлеану, маленька митна ротонда у парку Монсо та найзначніша – застава Сен-Мартен, або Де-ля-Війет), що становить сполучення двох монументальних об'ємів: напівкубічного, з чотирма приземкуватими портиками, й розташованого вище глухого циліндричного (рис. 1.29).

Клод-Ніколя Леду (Claude Nicolas Ledoux). 1736–1806

Видатний майстер архітектури французького класицизму, який значно вплинув на пізніші епохи.

Його називають «першим модерністом» або навіть «передчасним авангардистом».

Учень Ж.-Ф. Блонделя. Член французької Академії архітектури від 1773 р.

Найвідоміші твори: ланцюг із 46 паризьких митних застав (1784–1789), театр у Безансоні (1778–1784), планування й забудова промислового міста Шо (1775–1779).

У 1792–1795 рр. архітектором складено теоретичний трактат «Архітектура, розглянута відносно мистецтва, звичаїв та законодавства».

*Пам'ятайте, що невпізнаний є Ахілл без Гомера,
і що найбільшу частину богів було б забуто без
зібраних архітекторами мармурових алегорій.*

К. -Н. Леду

Захоплені революційними бунтівними ідеями маси сприймали митниці як втілення ненависної монархічної влади і Леду стане свідком стихійного нищення цих «символів абсолютизму» і навіть розправ з їхніми будівничими.

Леду проектує й будує багато різноманітних за функцією будівель: особняки, між іншим, і доволі відомих на той час осіб: павільйон мадам дю Баррі у Лувесьєнні (1770–1772), дім балерини Гімар (із домашньою сценою) поблизу Парижа (1770), дім поета Деліля (без вікон, але з зенітним освітленням крізь купол, замок Бенувіль (1768), готель Телюссон у передмісті Монмартр (1778–1781), театр у Безансоні (1778–1780), з класичним атрибутом театральної зовнішності – колонним портиком, тюрму в Ексі (з виконаною у циклопічному муруванні площиною фасаду). Зодчий навіть винайшов своєрідний «прото-модульор», виконуючи проекти за сіткою, куди було вписано випростану людську постать із простертими хрестом руками. Квадрат цієї сітки було прийнято як модульну одиницю.

У творчості Леду з великим наголосом виявилися намагання вихопитися за межі жорстко окресленого класицизмом кола понять і форм. У

його будівлях й особливо у проектах визначилась низка прийомів: ізольована замкненість кожного архітектурного об'єму, порушення звичних пропорцій класичних форм, із наданням будівлі підкресленої експресивності, поєднання різних мотивів та форм (як перший крок у руйнації класицистичної композиції), спроба практично замінити класичне розташування об'ємів чисто геометричною побудовою, додання скульптури у вигляді окремих статуй на фоні суцільного масиву стіни, – усі ці риси виявилися вже в архітектурі паризьких застав.

Одна з найважливіших робіт Леду – проект міста Шо – становить відкритий ансамбль, який вписано в коло (за уявленнями Леду коло – «досконала форма», якій підкоряється вся природа), з радіальними вулицями та центральним майданом (рис. 1.33). У проекті відчувається відгук на платонівське ідеальне місто античності, разом із відгоміним ідей ідеальних міст-фортець Відродження, але це, між іншим, перше спеціально спроектоване індустріальне місто, його задумано як єдине ціле, з майстернями, магазинами, адміністративними будівлями та житлом (рис. 1.34, 1.35). Тут передбачено все для здорового життя робітників.

Певною мірою тут випереджено й пізніші ідеї соціалістів-утопістів Фур'є та Оуена.

Композицію міста Шо засновано на вільному сполученні рівнозначних елементів. Міські громадські будівлі, наприклад, покликані стати виразниками ідеї суспільної моралі, проте не шляхом додання символічних атрибутів чи диференціації за «рангом», але за допомоги впливу «вільної злуки самостійних блоків», – суто архітектурних форм, які Леду намагається зробити «промовистими». Саме завдяки ідеям, що містяться у проекті міста Шо, К.-Н. Леду у ХХ ст. було поставлено біля витоків сучасного урбанізму.

Разом із абстрагованими геометричними формами, що відірвані від основ класицизму, а часто – фантастичні, у проектах Леду позначається низка композиційних прийомів і форм, які вкореняються лише в архітектурі ХІХ ст. – відмова від ієрархічного розподілу об'ємів і деталей та від «центрування» композиції.

Багато творів Леду можна долучити до так званої «паперової» архітектури. Багато ідей цієї «концептуальної» архітектури актуалізувалися в мистецькому авангарді ХІХ та ХХ століть.

Чи не центральним твором «паперової» архітектури є гравійоване Леду «Око,» де відбивається зал реконструйованого зодчим театру в Безансоні (рис. 1.28). Можна було б зробити висновок, нібито Леду у такий спосіб перевіряв результати власної реформи театрального інтер'єру. (Архітектор вперше в театрі встановив сидіння в партері, який доти виконував функції

пізнішої «гальорки,» – саме там стоячи перебували глядачі з нижчих суспільних прошарків). Якби Леду перевіряв тут наслідки власних реформ, «Око» мало б відбивати не інтер'єр театральної зали, а сцену, тобто дивитися не зі сцени, а з боку глядачів, із залу. Утім, Око «дивиться» дивним чином: воно позирає на нас із геометричного центру сценічної коробки – із місця, звідки жодний, окрім акторів, бачити театру не здатний. Інакше кажучи, це Око – безособове. Це, точніше, ідея Ока. Виникають асоціації зі Всевидючим Оком. Театр Леду постає перед ідеєю бачення як закону Природи.

«Паперову архітектуру» часів французької революції інакше називають «архітектурою, що промовляє», або «промовистою архітектурою.» На думку Леду, архітектура повинна залишатися максимально виразною, у ній «не має бути жодного каменю, що не промовляв би до очей перехожих»; мовою цієї «промовистої архітектури» повинна виявитися символічна форма. Основну її частину експонували експерименти з простими геометричними фігурами (квадратом і колом) й стереометричними тілами, що складають «азбуку архітектури» (сферою, кубом, пірамідою, – останні символізують відповідно непорушність та пломенисте прагнення до небес; у цій символіці чистих форм простежуються певні аналогії й паралелізми з сакрально-втаємниченою символікою «вільних каменярів» – масонів). У творах «паперової архітектури» помітна підкреслена правильність й довершеність графіки, лаконізм засобів виразності, прагнення до простих геометричних форм, колосальність масштабів. Це саме ті риси, що формально складають архітектурний стиль. Леду називав власні твори «символічними поемами»: «архітектура знаходиться у такому ж співвідношенні з будівництвом, як поезія – з прозою,» у ній міститься «драматичний ентузіазм».

Постійно повторювані в проектах Булле й Леду кулі, піраміди та куби примушують вбачати в них символи. Найповніша нез'ясованість конкретних значень поданих символів надає творчості цих архітекторів додаткової таємничості. В архітектурі французьких майстрів «паперової архітектури» наочні намагання експонувати символічні значення мовою іконографії.

Наприклад, циліндр, з якого витікає водоспад, став архітектурним символом дому річкового наглядача-управителя. Нове бачення Леду та Булле полягало в тому, щоб промовляти безпосередньо до глядача про функцію споруди, у цьому випадку житло інженера-гідравлика символізувала рухлива вода. Експерименти Леду з формальним виразом функції більш як на століття випередили схожі спроби майстрів експресіонізму або іншого інтернаціонального стилю – функціоналізму.

1.5 Мистецтво Франції XVIII століття

1.5.1 Особливості образотворчого розвитку епохи класицизму

Мистецтво Франції XVIII ст. становить складну картину. Якщо в першій половині століття його характер ще значною мірою визначається смаками та потребами двору й аристократії, згодом змінюються й ці смаки. Формуються нові впливові суспільні прошарки, чії уподобання зовсім не співпадають із потребами двору та аристократії. Король тепер вже не головний, але лише один із найбільших замовників. Усе більшу роль в художньому житті країни відіграють художні салони – виставки, влаштовані приватними особами, що стають законодавцями мод та смаків. Із початком виставкової діяльності академічних салонів художники виходять на суд широкої громадськості. У середині століття складаються перші критичні огляди, присвячені виставкам академічного салону. На мистецьку сцену виходять нові художні напрями. Зокрема, разом із рококо вже в першій половині XVIII ст. розвивається також і реалістичне мистецтво. Від середини XVIII ст. у Франції, як і в інших європейських країнах, поширюється цікавість до мистецтва класичної давнини. Відкриття 1755 року Помпеї з її багатючими пам'ятками, розкопки в Геркуланумі, вивчення античної архітектури, з публікацією античних пам'яток, сприяють зародженню у мистецтві нової хвилі класицизму.

На розвиток цього напрямку значно вплинули твори німецького теоретика мистецтва **Й. Вінкельмана**. У 1764 р. видано його відому «Історію мистецтва Давнини». Відтоді аксіомою для багатьох художників стає ідея Вінкельмана, що наслідування античним зразкам є найшвидшим шляхом до пізнання найдовершенішої краси. За думкою теоретиків класицизму, краса доступна лише розумові, вона є поєднанням окремих елементів прекрасного, почерпнутих у Природі.

У художній культурі Франції другої половини XVIII ст. утворилися два класицистичних напрями мистецтва: офіційного, придворного, що розвивався Академією з наміром оздоровлення мистецтва дворянського абсолютизму (так званий «стиль Людовика XVI») й революційного класицизму Давида й Леду.

Водночас французьке мистецтво другої половини XVIII ст. підживлює потужна реалістична течія, що виявилася не лише у творчості великих майстрів (Шарден, Гудон, Латур), але й у творах інших художників.

1.5.2 Творчість Ватто, Буше, Фрагонара, Шардена, Греза

Жан Антуан Ватто (Jean Antoine Watteau). 1684–1721

Один із найбільших майстрів французького живопису XVIII ст. Народився у Валансьєні. Початкову художню освіту здобув у майстерні Ж. А. Жерена, а потім – у Парижі.

Учень К. Жилло (1703–1708) та К. Одрана (1708–1709). Член Академії від 1717 р. як майстер жанру «галантних святкувань».

Творчість художника, спочатку призабута, від другої половини XVIII ст. набуває широкого розголосу за межами Франції, а від початку XIX ст. поступово повертається.

Мрійливий та меланхолійний «майстер галантних святкувань» – **Ж. А. Ватто**, – один із найбільших майстрів французького живопису, спочатку навчався у Валансьєні в місцевого живописця, а в 1702 році пішки дістався Парижа, де попри усі труднощі неможливого існування отримав художню освіту, спочатку як помічник маловідомого художника, а потім як учень живописців Клода Жилло та живописця й гравера Клода Одрана, який перебував на посаді хранителя картинної галереї Люксембургського палацу. Ватто отримав дозвіл відвідувати галерею, де вперше відкрив для себе шедеври Рубенса, створені на замовлення королеви Марії Медичі. У ранніх роботах майбутнього видатного майстра помітний вплив Рубенса й фламандської школи. Серед його робіт картини жанрового характеру (зокрема, «Савояр», 1709 р.; «Труднощі війни», «Воєнний перепочинок», де правдиво зображено не героїчне, а буденне життя армії).

Близько 1710 року Ватто отримує доступ до гуртка меценатів, що надають йому сприяння й покровительство. Художник на все життя залишається пов'язаний з цим товариством. Саме відтоді Ватто знаходить власний жанр, ставши художником ліричних сцен та свят аристократії, охоче пише сцени з життя театру, що відбивають як настрої власне художника, який через хворобу легенів відмовився від «радощів життя», так і вподобання найбільш культурної частини аристократичного суспільства. У трактуванні художником ліричних сцен та безтурботних веселощів завжди присутні відтінок туги та невдоволеності. В його картинах повторюється образ меланхолійного й сумного мрійника-одинака, який поринув у роздуми поза шумливими веселощами й марною суєтою натовпу. За блискучими святами проглядають або порожня байдужість, або глибокі страждання.

Колорит Ватто побудований на делікатних і ніжних тональних нюансах, оскільки художник ніколи не писав чистими фарбами. Його

улюбленими фарбами є бляклі тони, приглушений сріблястий та брунатний разом із блідо-бузковим та жовтуватим-рожевим. Таким добром фарб він досягав враження непевності та тендітності зображуваного, що відповідало непевності існування та спробам забути у світі мрій та ліричних відчуттів. Саме тому художника все життя переслідувало напіввизнання й непорозуміння, хоча 1717 року він став членом Академії вишуканих мистецтв. Особисто для Ватто, у зв'язку з його вступом до академії, академікам довелося вигадати назву нового академічного жанру – *«галантні свята»* та спеціально ввести до кола визнаних Академією жанрів.

Картина, експонована Ватто до вступу в Академію під назвою *«Паломництво (відплиття) на острів Цитеру»* (1717) з її осінніми тонами й відвернутими спиною до глядача персонажами, є символом творчості художника й меланхолійним натяком на тему Молодості й Любові, відбиваючи свідомий відхід від життя до країни мрій, де вічно панують молодість, любов та щастя. Саме це і є темою картини (рис. 1.43). Один із найліричніших творів Ватто експонує різні відтінки любові й кохання: від ніжної мрійливості до апогею почуттів. Схожий характер мають й інші твори майстра, зокрема, *«Товариство в парку»*, де зображення ліричних фігур на фоні буйної паркової зелені й фігур античних божеств на п'єдесталах, побіля ставу або озера, просякнуті духом закоханості.

Іншою улюбленою темою художника є зображення з життя театру. Художник ще в юнацькі роки починає живописати сцени італійської або французької комедії, але й тут театральна мішура не здатна приховати людські страждання та смуток самотності. Із найбільшою силою емоційного впливу художник відбив ці відчуття в портретному образі *«П'єро-Жиль»* (1716) (рис. 1.34.) Усамітнена фігура є приводом до роздумів про смуток і марноту світу. Захоплення театром наклало відбиток на всю творчість Ватто. Майже в усіх його картинах є щось від театру, починаючи від композиційної побудови й завершуючи ритмом розміщення фігур. Ця театралізація надає картинам Ватто, разом з реалізмом, деяку фантастичність.

Остання картина художника, *«Крамниця Жерсена»* (1721), створена як вивіска для живописної крамниці його приятеля, є майстерно виконаною жанровою сценою, що експонує різних персонажів, поєднаних захопленням красними мистецтвами та пристрастю колекціонування мистецьких творів (рис. 1.38).

Реалістична емоційність й виточена поетичність творчості Ватто були з різною мірою успіху підхоплені художниками-реалістами середини століття: Шарденом, Данкром, Патером та іншими.

Франсуа Буше (François Boucher). 1703–1770

Видатний французький живописець XVIII ст. й найбільший художник-декоратор своїх часів.

Народився в сім'ї орнаменталіста й торговця естампами. Початкову художню освіту здобув у майстерні *Ф. Лемуана*. Першою його художньою спеціальністю стає Ремесло ілюстратора.

Як стипендіат Академії чотири роки перебував в Італії. У 1734 році обраний до Королівської академії живопису й скульптури. У 1737 році стає професором Академії, а в 1765 р. – директором Академії й «першим живописцем короля».

У 1770 році обраний почесним членом Петербурзької академії мистецтв.

Франсуа Буше, крім власника гучного титулу «перший художник короля», був ще й директором Академії. Він належав до кола художників, що обслуговували художні потреби королівського двору Людовика XV й виконував величезну кількість замовлень: розробляв ескізи для мануфактури гобеленів у Парижі й Бове, орнаментальні малюнки для порцелянових виробів Севрської мануфактури (1757–1767), а також – для королівських театрів (у 1742–1748 рр. художник працював на посаді декоратора паризької Опери), ілюстрував книжки (Боккаччо, Овідій).

Отже, творчість Буше-живописця графіка надзвичайно багатогранна. Численні твори Буше забезпечили йому славу найбільшого декоратора свого часу.

Буше – найяскравіший представник художнього стилю рококо. Для його творів характерна декоративна вишуканість, емоційна безпосередність героїв, грайлива удаваність й чуттєва насолода життям, їх позначено квітучою красою й пікантним шармом.

Головною в живописній творчості художника є міфологічна сюжетика, бо саме вона якнайбільше відповідала прагненням аристократії й двору до насолоди життям. («Геркулес і Омфала» – 1728–1731, «Рінальдо й Арміда» (1734, – саме за майстерність, експоновану в цьому полотні художника було обрано до Академії) (рис. 1.47), «Купання Діани» – 1742). З віртуозною майстерністю він виконує численні зображення оголених тіл міфологічних героїв – в умовно-декоративній гамі біло-рожевого з блакитними та перлистими переливами тіней та напівтонів. Характерним зразком цієї художньої продукції може бути картина «Тріумф Венери», – суто

декоративна композиція з виразними академічними рисами (рис. 1.45). Образам Буше притаманна зовнішня привабливість, але вони позбавлені психологічної складності та витонченості образів Ватто.

Композиції Буше побудовано на складному сплетінні в'юнких ліній та фігур, блискуче виконаних у складних ракурсах, із ефектним драпуванням, квітковими гірляндами, клубами хмар, що оточують героїв картин. Композиції пов'язано з вирішеннями інтер'єрів рококо, тому художник віддає перевагу світлому колоритові, побудованому на рожево-червоних, білих та ніжно-блакитних тонах.

Окрім міфологічних сюжетів, не менш характерні для Буше й так звані пасторалі (сцени з умовно-ідеалізованого сільського життя), що відбивали модні на ті часи в аристократичних колах «теорії», що щасливими можуть бути лише наївні люди, вдалині від цивілізації, на лоні природи. Вбрані у гарний одяг юнаки й дівчата, – пастухи й пастушки Буше, – зображені на фоні ідеальних пейзажів. Декоративному характерові мистецтва Буше відповідає й умовно-декоративний пейзаж, що часто нагадує театральні задники («Пасторалі» з 14 частин (від 1736 р.), «Перерваний сон», – 1750 р.) (рис. 1.46).

У власній тематиці зображення Буше зовні дуже різноманітні: окрім міфологічних та пасторальних картин він писав також і жанрові сцени з аристократичного побуту, портрети (особливо – королівської фаворитки маркизи де Помпадур, 1736), релігійні сюжети, що звичайно вирішувались у такій же декоративній манері (наприклад, – «Відпочинок на шляху до Єгипту», – 1757), квіти й орнаменти. Безперечно талановитий декоратор, Буше дуже професійно пов'язував власні композиції з вирішенням палацевих інтер'єрів. Камерний за своїм характером, ошатний та вишуканий живопис Буше чудово відповідав витонченому, легкому й безтурботно-динамічному стилю інтер'єрів рококо, а умовний світлий колорит його картин – загальному приглушеному кольоровому вирішенню стін та плафонів (наприклад, – панно в готелях).

Реалістичний напрям живопису

Жан Батист Симеон Шарден

(Jean Battiste Chardin). 1699–1779

Ж. Б. С. Шарден – найбільший майстер-реаліст XVIII ст. – у власній творчості склав яскравий контраст пануючій аристократичній лінії у мистецтві. Походженням із ремісницької сім'ї, він здобував навчання в академічних живописців, але рішуче відкинув методи їхньої роботи, за

зразками інших майстрів та з уяви. Цим методам він протиставив роботу з натури та пильне її вивчення. Цьому принципові він залишився відданий протягом усього життя.

Шарден привернув увагу до своєї творчості 1728 року, коли експонував на паризькому майдані Дофіна, на традиційній щорічній виставці молодих художників просто неба, два натюрморти. Успіх дозволив йому подати свої роботи до Академії, де вони отримали одностайне схвалення, і Шардена було обрано академіком. Улюблений жанр Шардена – натюрморт під впливом голландців у середині XVIII ст. саме увійшов до моди, але французькі майстри у власних роботах зверталися не до реалістичних основ голландського мистецтва, а до його декоративних елементів. Декоративному натюрмортові Шарден протиставив власні прості й невибагливі, позбавлені зовнішніх ефектів картини. Він пише прості предмети з буденного побуту, іноді – рибу й дичину. Тут він відкрив вражаюче багатство кольорових відтінків, вираз матеріальних якостей речей. Шарден став одним із найбільших колористів у західноєвропейському мистецтві.

Найважливіше місце посідає в творчості Шардена жанровий живопис – сцени з життя дрібної буржуазії й трудящих. Здебільшого це зображення мирного домашнього побуту: мати з дітьми за молитвою перед простою трапезою («Молитва перед обідом», – 1744 р.) (рис. 1.51), праля за пранням білизни з дитиною, що притулилася біля неї й пускає мильні бульбашки («Праля», – 1737 р.), хлопчик, що наполегливо складає картковий будиночок («Картковий будиночок») – ось типові сюжети картин майстра (рис. 1.49). Щирість та глибока правдивість поєднуються в цих роботах з притаманним Карденові артистичним смаком та вишуканою живописно-колористичною майстерністю. М'який та узагальнений колорит, позбавлений яскравості, побудовано на витонченому нюансуванні приглушених тонів. У французькому мистецтві XVIII ст. Шарден є ще й одним із творців реалістичного портрету в техніці пастелі («Автопортрет», «Портрет дружини»). (рис. 1.27).

Сентименталізм.

Жан Батист Грез (Jean Battiste). 1725–1805

Ж. Б. Грез очолив сентиментально-моралізуючий напрям у французькому мистецтві другої половини XVIII ст. Роботи Греза з життя дрібної буржуазії просякнуті сентиментальною розчуленістю. Вони близькі за своїм характером до розвинутої в цей період сентиментальної драми – літературного жанру, до якого звертався просвітник-енциклопедист Д. Дідро.

Грез першим із французьких художників почав експонувати образотворчі символи буржуазної моралі, чим власне й пояснюється успіх таких його творів, як «Батько сімейства», експонований у Паризькому салоні 1755 р., або «Сільська наречена» (Салон 1761 р.). Глядачів розчулювали чутливі сюжети з сентиментальним піднесенням сімейних чеснот. Наприклад, «Паралітик» (Салон 1763 р.) – «моральний живопис, з обов'язком повчання, виправлення й спонукання до чеснот» (Дідро). Попри це схвалення, композиція картини Греза поступається композицією творам Шардена – вони часто композиційно неприродно-театральні, типажі ідеалізовані й маловиразні, жести персонажів у схожих ситуаціях завчено-повторювані, пози ефектні й підкреслено навмисні. Часто умовним є й колорит картин Греза.

Разом із жанровими побутовими сценами Грез писав і портрети: особливо ідеалізовані зображення миленських дівчат із сентиментально-солодкуватим виразом обличчя (вони користувалися особливою популярністю серед сучасників). Захоплення сентименталізмом мало тимчасовий характер. Напередодні революції 1789 р. дидактично-сентиментальне мистецтво витісняється класицизмом.

Жан Оноре Фрагонар **(Jean Honore Phragonard). 1732–1806**

Народився на півдні Франції, у Грасі, – у сім'ї ремісничого-рукавичника.

Початкову художню освіту здобуває у майстернях *Ф. Буше* й *Ж.-Б. Шардена*. Від 1752 р. до 1756 р. навчається у Школі протегованих учнів, а потім, – як «пенсіонер» Академії, у Римі, де знайомиться з *Р. Гюбером*.

До Парижа повертається у 1761 р. й у 1765 р. здобуває звання «долученого» до Академії.

Проникнення реалістичних пошуків до галантного мистецтва рококо відбиває у своїй творчості видатний французький художник другої половини XVIII ст. **Жан Оноре Фрагонар**. Блискучий майстер рисунку й витончений колорист, учень Буше й Шардена, послідовник освітленої палітри Тьєполо й наслідувач досягнень голландського живопису, він поєднував багатство фантазії, декоративну витонченість виконання з поетичним сприйняттям світу та спостережливістю реаліста. Найвідомішими стають виконані художником зображення галантних сцен та парків.

Фрагонар був добре обізнаний у спадщині античності й Відродження в Римі, де під час перебування меценатським пенсіонером, разом із

пейзажистом Юбером Робером захоплювався виконанням етюдів римських вілл, зокрема живописного парку вілли д'Есте. (Вдруге художник перебував у Римі у 1773–1774 рр.). Ще до першого від'їзду до Риму (1756) Фрагонар намагається вдосконалюватися у жанрі історично-релігійного живопису («Відпочинок на шляху до Єгипту», «Поклоніння пастухів», «Христос, омиває ноги апостолам»)

Водночас художника приваблюють й побутові сцени. На картині «Виграний цілунок» (1759–1761) зображена сценка, ніби розіграна персонажами з пасторалей Буше. Зображено небагату обстановку хатини з двома сільськими красунями у пишних спідницях і юнаком у капелюсі з пером, який намагається поцілувати партнершу, що програла заставу у картковій грі. Уся картина – це жива й натхненна імпровізація, є плодом фантазії й водночас миттєвою фіксацією дійсності. Ця вільна, широка манера письма і є істинною й незалежною манерою Фрагонара.

Після повернення до Парижу (1761) художник, з долученням до здобувачів академічного звання (1765 р., за полотно «Корез і Калліроя») несподівано відмовляється від академічної кар'єри (рис. 1.55).

Творчість Фрагонара надзвичайно різноманітна й багатоліка, поняття «пізній представник рококо» недостатнє для творчої характеристики художника. Піднесені пошуки змінюються в нього любовними сценами, де від рококо зберігається камерність масштабу й задуму, відсутність пафосного психологізму, легковажність веселого жарту, пікантна вибагливість вигадки.

Для творчості Фрагонара, разом з блискучою майстерністю рисунку й живопису, характерні поетична фантазія, легкість живопису, смілий мазок. У зображенні чуттєвості художник значно сміливіший, ніж Буше. Еротичні мотиви особливо виразні в картинах «Дівчина у постілі», «Вогонь і порох» («Гра з вогнем»), «Вкрадена сорочка» («Викрадення сорочки Амуром», бл. 1762–1765), «Купальниці» (1765), «Гойдалка» («Щасливі випадковості розгойдування на гойдалці», 1767). Останнє полотно створено всупереч умовно-ієрархічному розподілові жанрів живопису: художник одержав замовлення на картину від багатого відкупника, барона де Сен-Жюльєна – тому, що від цього пікантного, але «низького» жанру відмовився майстер історичного живопису, член Академії від 1759 р. Габріель-Франсуа Дуайєн).

У картині «Гойдалка» на більшій частині полотна зображено густу зелень саду. На передньому плані вузлуватий стовбур, виписані малими мазочками квіти й листя, буйне сплетене віття по верхньому краю, сонячний просвіт у глибині. На цьому фоні виділяється пишний ускладнений силует рожевого плаття молодої дами. Воно вздувається й розлітається від стрімкого руху гойдалки. Ця королова пляма сяє переливами фарбних нюансів.

Кругловида красуня виписана, зрозуміло, без жодної претензії на глибину психологічної характеристики, в її очах і посмішці лише вираз пустощів й легкого переляку. У кутку внизу зображено володаря «чудового створіння», зовсім юного кавалера. Рожевий черевичок злетів із тендітної ніжки у повітря. Промовисту сцену споглядає мармуровий амур. Фрагонар невимушено написав цю картину, яку багато хто вважає «програмовою роботою», хоча художник ніколи не експонував програмних творів до вступу в Академію (рис. 1. 54).

Як багато художників його часу, Фрагонар відзначався багатобічністю творчості. Він створював не лише галантно-еротичні, але й жанрово-побутові й релігійні сюжети, портрети, мініатюри, декоративні панно, книжкові ілюстрації. Стиль та живописна манера Фрагонара різноманітні, вони змінюються й еволюціонують від декоративного вирішення до класичного, – з локальним стриманим кольором, або романтичного, з експресією живописного мазка (як, наприклад, у серії портретів 1780 р., де відбито творчу імпульсивність, схвильованість та пристрасність відчуттів; майстер сміливо руйнує канони аристократичного портрету XVIII ст., зокрема у портреті Дідро він зобразив філософа в момент внутрішнього осяяння, зі спрямованим вдалину натхненним поглядом. В інтимних портретах, виконаних майстром, позначився початок тенденцій, що будуть характерними для XIX ст.)

Після другого повернення з Італії художник відкриває нову сторінку у пейзажному живописі. Під час зображення французьких парків створюються повітряні, немов би складені натяками начерки пензлем, бістром з розмиванням, що створюють враження суцільної завіси з сонячних відблисків й прозорої тіні. Фрагонар досягає багатства валерів, від темного до світлого, з розмиванням фарби (лавис), або у протилежному методі, з накладанням одного шару бістра на інший. У цьому полягає своєрідний, фрагонарівський, прийом.

Шарм паркових паризьких околиць відкрито художником у полотні «Свято у Сен-Клу» (рис. 1.53). Від кінця правління Людовика XV у Сен-Клу протягом трьох останніх неділь вересня відбувався ярмарок, що ставав популярною розвагою для людей різних суспільних прошарків. Пізніше, під час революції, Конвент закріплює за Сен-Клу значення національного володіння як місця святкувань «задля увеселення народу». Тут зустрічався «весь Париж». Яскраве кольорове видовище приваблювало й художників. У картині «Свято у Сен-Клу», власне, зображено чудовий пейзаж паркової місцини, з пишними освітленими сонцем хмаринками у блакиті небес і такими саме пишними й легкими масами зелені. Відчуття святковості

пейзажу підкреслено струменями фонтанів й загальною глибинною театралізованістю простору картини, що нагадує пишно-монументальну й водночас витончено-ліричну театральну декорацію.

У 1780-ті роки художник створює велику серію алегоричних картин. Це «Фонтан любові», «Покликання Амура», «Обітниця Амурові», «Пробудження Природи, або Поклоніння Стихій Природі».

Найзначніше місце серед цих картин займає «Фонтан любові». Фігури юнака й дівчини в спрямуванні до фонтану любові нагадують про античні рельєфи. За чіткістю й чистотою ліній їхні зближені профілі нагадують римські портретні камеї. Контраст світла й тіні свідомо зроблено головним носієм емоційного початку в картині.

Фрагонар належав до кола тих небагатьох обраних, хто передбачив елементи романтизму, риси пейзажу барбізонської школи; різнобічний за обдаруванням художник виявився провісником блискучого й небувалого зсуву, яким позначений французький живопис середини XIX століття.

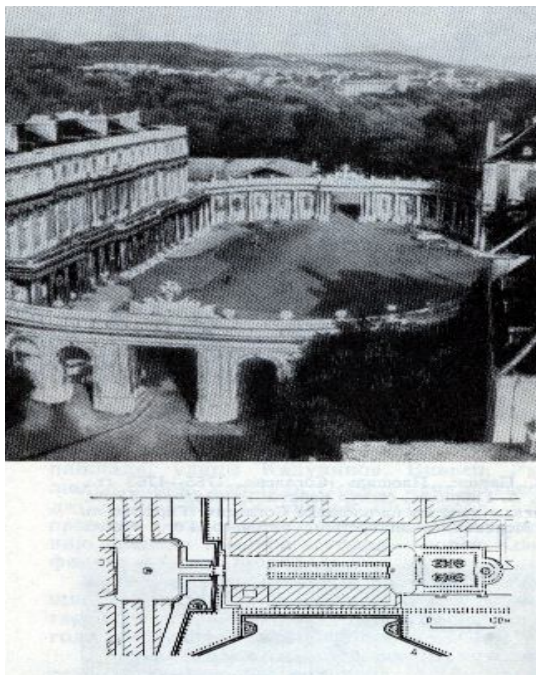


Рисунок 1.1 – Ансамбль в Нансі,
арх. Е. де Корні



Рисунок 1.2 – Париж. Проект
квартала Ангулем



Рисунок 1.3 – Майдан Людовіка XV,
арх. Ж. А. Габріель



Рисунок 1.4 – Майдан Людовіка XV,
арх. Ж. А. Габріель



Рисунок 1.5 – Ж.А.Габріель, Малий
Тріанон

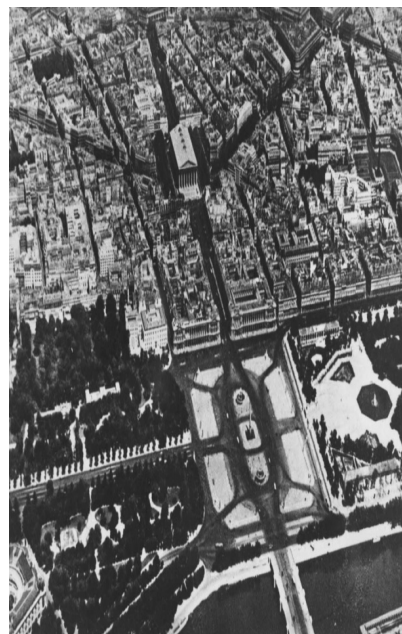


Рисунок 1.6 – Майдан Людовика XV

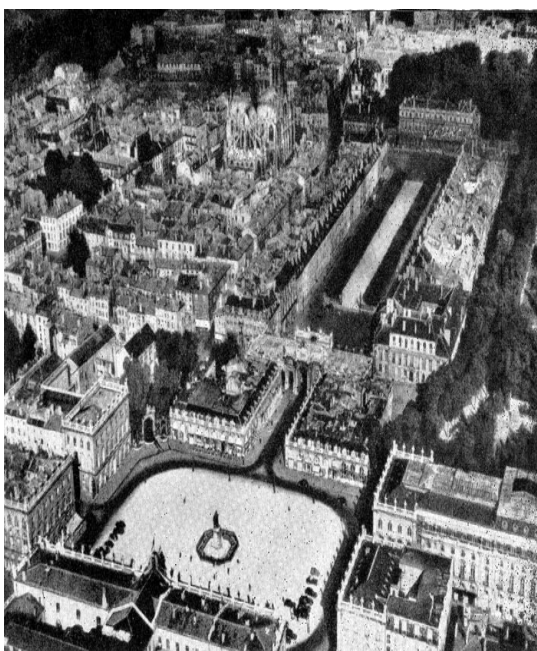


Рисунок 1.7 – Ансамбль в Нансі,
арх. Е. де Корні



Рисунок 1.8 – Ансамбль в Нансі,
арх. Е. де Корні



Рисунок 1.9 – Ж.А.Габріель, Малий
Тріанон, план



Рисунок 1.10 – Храм
Св. Жене́в'єви, арх. Ж. Ж. Суффло

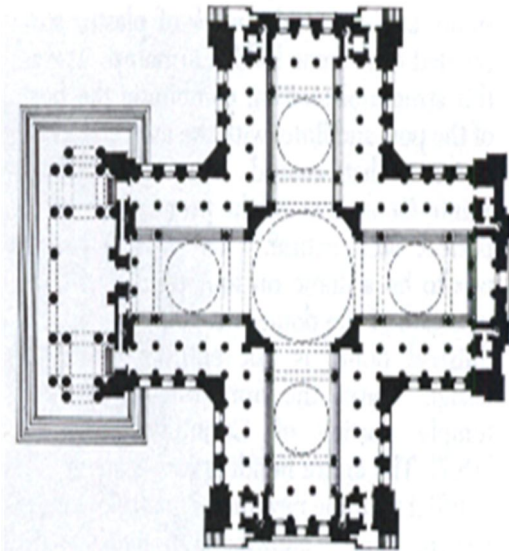


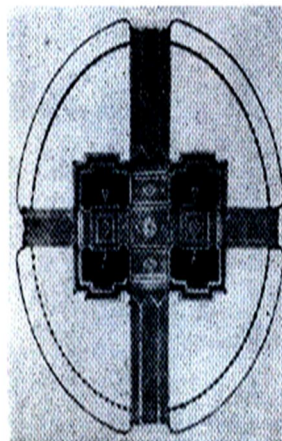
Рисунок 1.11 – План Храму
Св. Жене́в'єви, арх. Ж. Ж. Суффло



Рисунок 1.12 – Інтер'єр храму
Св. Жене́в'єви



Рисунок 1.13 – Триумфальна арка на площі Зірки в Парижі, арх. Ж. Ф. Шальгрєн, 1806–1836. Загальний вигляд



12. Париж. Триумфальна арка на площі Звезди, 1806–1836 гг., Ж. Ф. Шальгрєн и др. Общий вид, план и разрез

Рисунок 1.14 – Триумфальна арка на площі Зірки: а) план, б) перетин



Рисунок 1.15 – Храм Св.Женев'єви



Рисунок 1.16 – Храм Св. Женев'єви

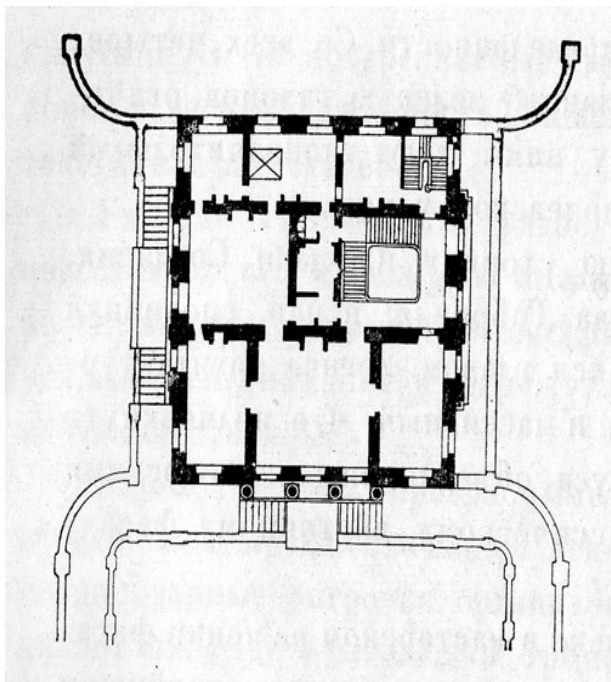


Рисунок 1.17 – Малий Тріанон, план



Рисунок 1.18 – Малий Тріанон

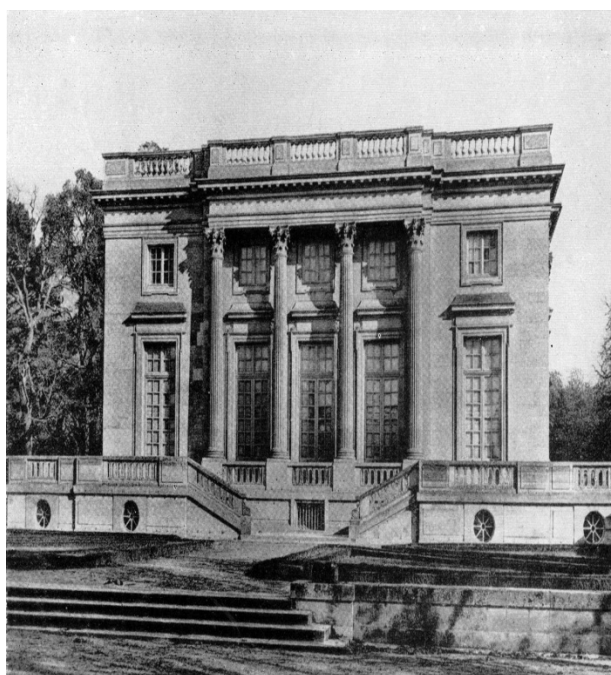


Рисунок 1.19 – Малий Тріанон

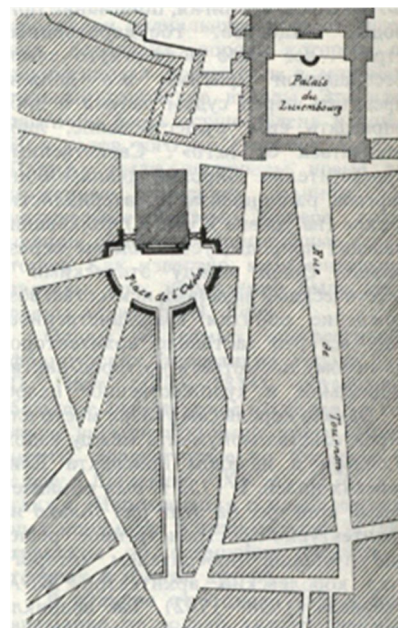


Рисунок 1.20 – Регулярний квартал біля Люксембурзького палацу



Рисунок 1.21 – Східне крило Лувра,
арх. К. Перро



Рисунок 1.22 – Східне крило Лувра



Рисунок 1.23 – Триумфальна арка на
площі Зірки в Парижі



Рисунок 1.24 – Триумфальна арка
на площі Зірки в Парижі

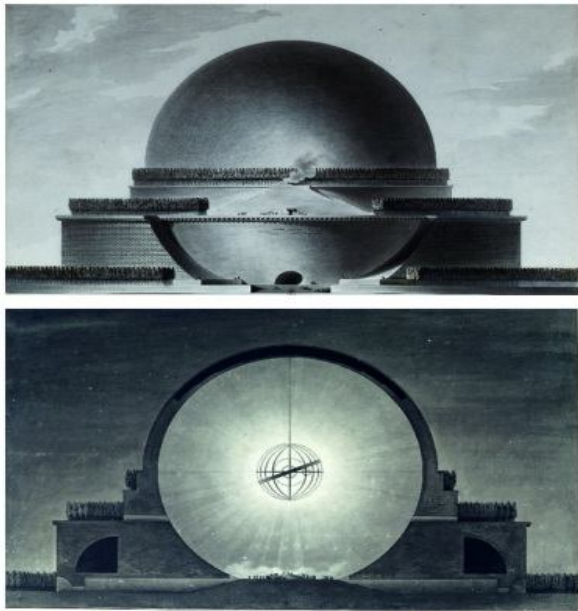


Рисунок 1.25 – Проект кенотафу
Н'ютона, арх. Е. Л. Булле

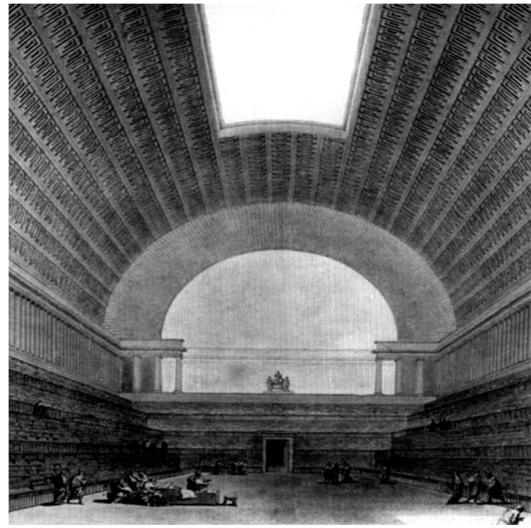


Рисунок 1.26 – Проект музею,
арх. Е. Л. Булле

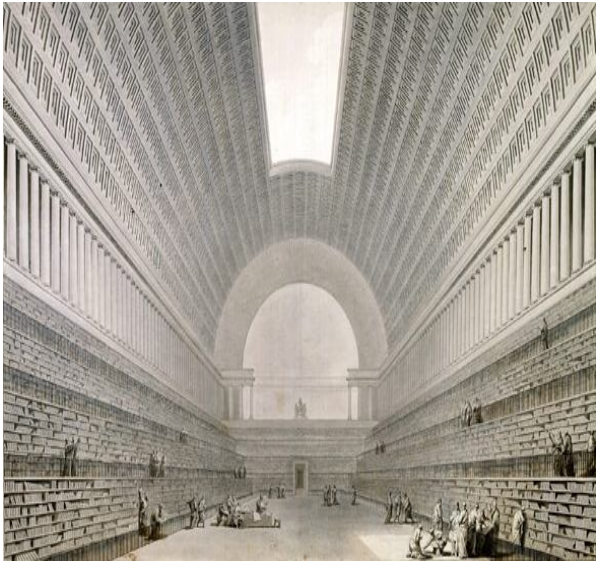


Рисунок 1.27 – Проект музею,
арх. Е. Л. Булле

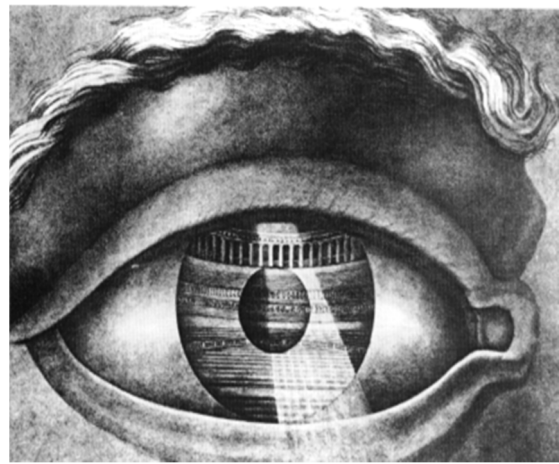


Рисунок 1.28 – «ОКО» з
інтер'єром театру в Безансоні,
арх. К. Н. Леду



Рисунок 1.29 – Застава Ла Вілэт,
арх. К. Н. Леду



Рисунок 1.30 – Застава Ла Вілэт

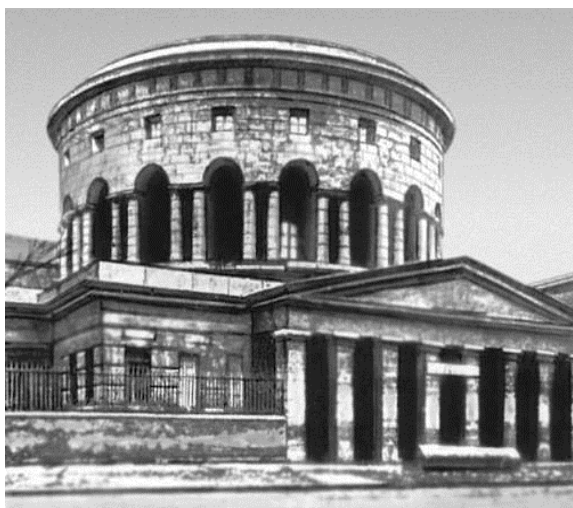


Рисунок 1.31 – Застава Ла Вілэт



Рисунок 1.32 – Будинок
директора сілеварні,
арх. К. Н. Леду

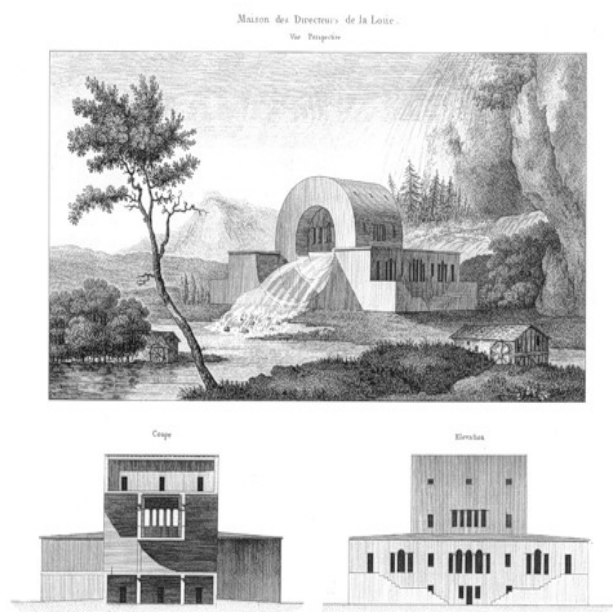


Рисунок 1.33 – Проект міста Шо,
арх. К. Н. Леду

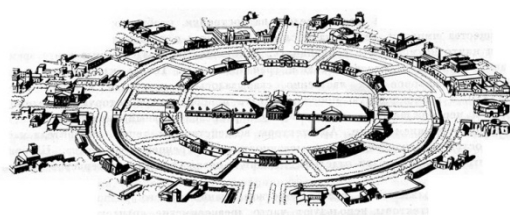


Рисунок 1.34 – Проект міста Шо

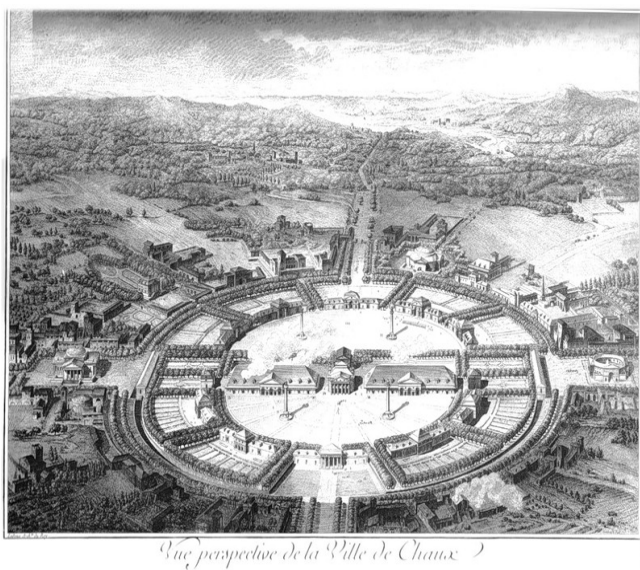


Рисунок 1.35 – Проект міста Шо

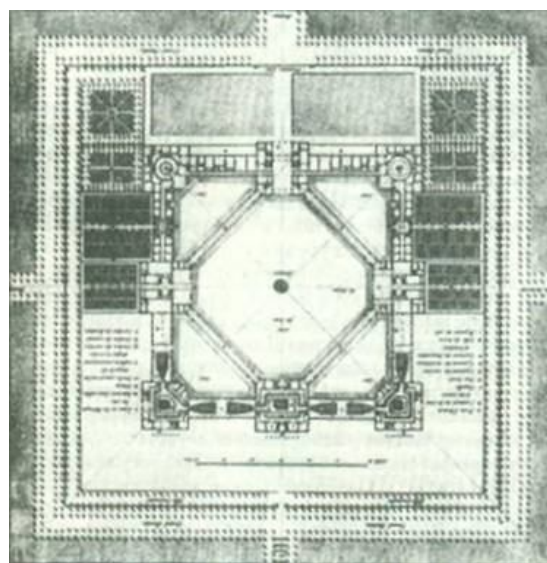


Рисунок 1.36 – Первісний план
Королівських солеварен
арх. К. Н. Леду



Рисунок 1.37 – «Капризница»,
худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.38 – «Крамниця Жерсена»,
худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.39 – «П'єро-Жиль»,
худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.40 – «Меццетен»,
худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.41 – «Свято кохання»,
худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.42 – «Савояр з бабаком»,
худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.43 – «Паломництво на
острів Цитеру», худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.44 – «Бивак»,
худ. Ж. А. Ватто



Рисунок 1.45 – «Тріумф Венери»,
худ. Ф. Буше



Рисунок 1.46 – «Перерваний сон»,
худ. Ф. Буше



Рисунок 1.47 – «Рінальдо й Арміда»,
худ. Ф. Буше



Рисунок 1.48 – Портрет
мадемуазель О'Мерфи,
худ. Ф. Буше



Рисунок 1.49 – «Картковий будиночок», худ. Ж. Б. С. Шарден



Рисунок 1.50 – «Автопортрет», худ. Ж. Б. С. Шарден



Рисунок 1.51 – «Молитва перед обідом», худ. Ж. Б. С. Шарден

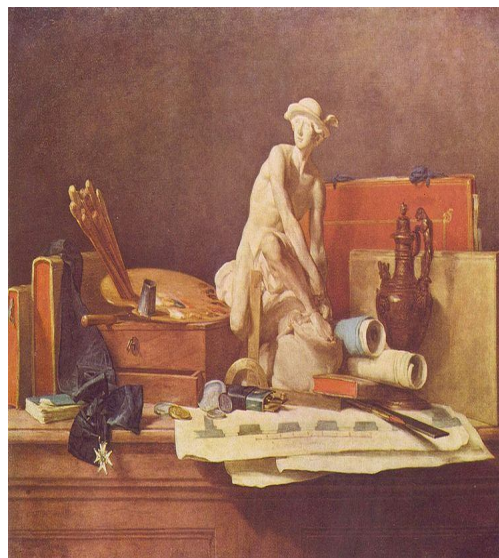


Рисунок 1.52 – «Натюрморт с атрибутами мистецтв», худ. Ж. Б. С. Шарден

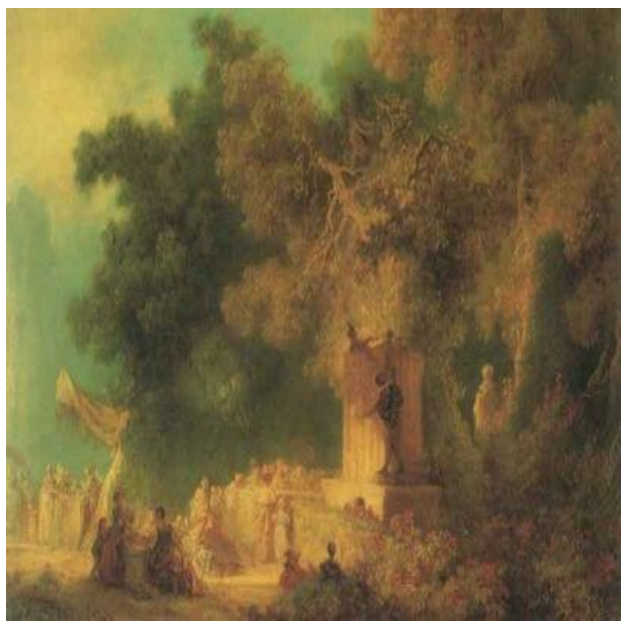


Рисунок 1.53 – «Свято у Сен-Клу»,
худ. Ж. О. Фрагонар



Рисунок 1.54 – «Гойдалка»,
худ. Ж. О. Фрагонар



Рисунок 1.55 – «Корез і Калліроя»,
худ. Ж. О. Фрагонар



Рисунок 1.56 – «Читаюча молода
жінка», худ. Ж. О. Фрагонар

Контрольні запитання до розділу 1

1. Яку роль у відродженні класицистичних рис архітектури та мистецтва відіграла філософія й ідеологія Просвітництва?
2. Визначити особливості застосування класицистичних прийомів у французькому містобудуванні XVIII століття.
3. Схарактеризувати класичну змістовність основних містобудівних творів Ж. А. Габріеля.
4. Які послідовні етапи розвитку класицизму у Франції простежуються протягом XVIII – на початку XIX століття?
5. Які нові класицистичні риси сакральної споруди втілилися у храмі Св. Женев'єви, створенім за проектом архітектора Суффло?
6. Який новий напрям розвитку архітектурної думки експонує «паперова архітектура» Леду й Булле? Які головні риси графічної виразності характерні для неї?
7. Визначити головні риси «промовистої архітектури» К.-Н. Леду.
8. Визначити спільні стильові риси у творчості Ватто, Буше й Фрагонара.
9. Схарактеризувати реалістичний напрям у творчості Шардена.
10. Які головні напрями виходять на сцену французького образотворчого мистецтва з надходженням класицизму?

РОЗДІЛ 2 МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА Й МІСТОБУДУВАННЯ АНГЛІЇ

2.1 Англійське містобудування й архітектура кінця XVII та XVIII століть

2.1.1 Класицизм як панівний напрям національної архітектури

Класицизм сформувався в Англії у першій половині XVII ст. В його становленні видатну роль відіграла творчість великого англійського архітектора **Ініго Джонса** – послідовника італійського архітектора XVI ст. Андреа Палладіо. У спорудах І. Джонса повністю вилучаються елементи готики, що довгий час зберігалися в англійській архітектурі навіть у період Відродження.

Ініго Джонс (Inigo Jones). 1573–1652

Англійський королівський архітектор та придворний сценограф. Багато мандрував Італією з книгою Палладіо замість путівника. Автор палацу королеви у Гринвічі (1616–1635) й Бенкетної зали палацу Вайтхолл (1619–1621), а також першої англійської церкви у класичному стилі й першого регулярного майдану Конвент-Гарден. Автор перебудови головного нефа й фасада собору Св. Павла у Лондоні. Перший вчений дослідник ансамблю Стоунхендж.

Під час мандрів Італією І. Джонс виконав умілу експертизу італійських будівель, щоб доставити до Англії матеріали найновіших проектів, а з другої подорожі до Італії (1613–1614) виніс детальне знання з теорії й граматики класичної архітектури, не лише з безпосереднього огляду будівель, але й вивчивши різноманітні, особисто придбані архітектурні фоліанти, серед яких «Чотирьох книг» Палладіо. Будівлі І. Джонса виглядали разюче новими на фоні переобтяжених деталями барокових споруд. Саме вони були першими у Північній Європі роботами, що безпосередньо відтворювали палладіанську естетику (так зване перше «палладіанське відродження»). Проте вони залишалися «окремими ізольованими пам'ятками архітектурного мистецтва, занадто нечисленними й рідкісними навіть у межах очолюваного їх автором Департаменту королівських робіт». Їхній вплив на сучасні смаки в Англії був обмежений, тому що Джонс проектував занадто мало за межами суто придворних кіл, а стиль його залишався надто езотеричним, щоб його було

сприйнято провінційними майстрами-будівничими, – доки лорд Барлінгтон століттям пізніше не віродив палладіанство.

2.1.2 Творчість Кристофера Рена (1632–1723)

Сер Кристофер Рен (Sir Kristopher Wren). 1632–1723

Видатний англійський архітектор і математик, професор астрономії Оксфордського університету, перший президент Англійської Академії наук.

Народився у сім'ї парафіяльного священика.

В історію увійшов передусім як славетний зодчий.

Завдяки представленому генпланові відбудови Лондону після пожежі 1666 р., К. Рен був включений до складу Комісії з відбудови столиці. Від 1669 р. – інспектор королівських будівельних робіт. Спроектував більш як 50 церков. Найбільша споруда – собор Св. Павла в Лондоні, де математичні знання автора було застосовано у конструкціях унікального потрійного куполу.

«Сучасні автори, які писали про архітектуру, здається, мало що мали на увазі, окрім здатності встановлювати пропорції колон, архітрів та карнизів у декількох ордерах й віднайдення цих пропорцій у найдавніших будівлях греків і римлян (хоч там це й застосовувалося довільніш, аніж це бажають визнати). Вони намагалися звести все до правил надто суворих і педантичних, непорушних без впадіння до гріха варваризму, хоча за природою своєю вони лише прийоми й моди, що колись були у вжитку. Цікавість повинна була б нас підштовхнути до роздумів, звідки ця схильність не вважати красивою пустку й прикрашати твори колонами навіть там, де насправді в тому немає потреби»

Сер Кристофер Рен

Класицистичний напрям (наприкінці XVII – на початку XVIII століть) було розвинуто послідовником Джонса Кристофером Реном. Головний представник англійської класичної архітектури другої половини XVII ст. К. Рен, математик за освітою, лише в літах виступив як архітектор. Головний період діяльності К. Рена пов'язаний з відбудовчими роботами в Лондоні після пожежі 1666 р., що знищила майже весь центр міста та зруйнувала 87 храмів. Перші церкви було відбудовано вже близько 1670 року, а також

збудовано 51 нову. Архітектор відновлює шпилясті образи готичних церков, використовуючи класицистичні композиційні елементи (наприклад, у церкві Св. Мері ле Боу, 1670–1680). Реном було складено проект перепланування центральних кварталів Лондона, що залишився нереалізований в повній мірі через спротив землевласників.

За проектом Рена на місці іншого, зруйнованого пожежею храму було зведено найбільшу церковну будівлю Лондона, Собор Святого Павла (1675–1710) (рис. 2.1). Новий собор згідно з урядовим завданням не мав поступатися ані за розмірами, ані за багатством оформлення соборові Святого Петра в Римі. Довжина собору у формі латинського хреста в плані, за типом – базиліка з трьома нефами й трансептом, складає 175,5 м, висота – 111 м, загальна площа – 155 м² (рис. 2.2). (Собор і досі залишається однією з найбільших і найвищих будівель Лондонського Сіті).

Дві високі багатоярусні башти на головному (західному) фасаді й велетенський купол із діаметром основи у 34 м, відносно чіткі й прості фасади, урочистий інтер'єр поєднуються в цій будівлі з суто декоративними елементами, що недостатньо пов'язані з його основним об'ємом (наприклад, суцільні стіни над одноповерховими бічними нефами) (рис. 2.3). Хоча форми собору майже цілком класичні, вони позначені й впливом бароко – подвійні колони, пілястри, своєрідне завершення башт і купола (рис. 2.4). Портик собору К. Рен зробив двоярусним; верхній ярус завершено високим трикутним фронтоном з барельєфами «Навернення Савла» роботи Френсіса Берда. Напівсферичний купол діаметром 32 м із круглим світловим отвором Рен здійняв на високий двоярусний п'єдестал, оточений у нижньому ярусі колонадою барабан (рис. 2.5). На куполі встановлено світловий ліхтар із високим завершенням.

Купол собору Святого Павла – потрійний. Зовні видно лише його зовнішню свинцеву оболонку, що лежить на дерев'яній конструкції. Зі свого боку, цю конструкцію, як і кількатонну башточку світлового ліхтаря, що увінчує купол, несе цегляний конус – найголовніша частина всієї споруди. Конус повністю сховано від поглядів глядачів усередині собору, оскільки під ним розташований ще один внутрішній купол, що напівсферою перекриває підкупольний простір й має в центрі отвір, крізь який погляд іде у височінь, яка здається незмірною, – до світлового ліхтаря на верхівці зовнішнього куполу. Завдяки чудовому інженерному розрахунку, купол, який здійнято на стометрову висоту, бездоганно зберігся.

Усередині собору центральний неф відділено від бічних широкими арками, що нагадують римські тріумфальні споруди. Стовпи оформлено пілястрами коринфського ордеру (рис. 2.6).

Деяка сухість, що відчувається в трактуванні класичних форм, частково компенсується пластикою внутрішнього оздоблення: ковані ворота роботи Жана Гіжу й різьблені меблі, виготовлені за проектом відомого скульптора Гібсона. На знак визнання видатного діяння архітектора К. Рен похований у соборі під надгробком із промовистим написом: «Якщо ти шукаєш пам'ятник будівничому, – озирнись навкруг».

Інша відома будівля Рена – бібліотека Триніті-коледжу в Кембриджі, її основні фасадні членування нав'язані мотивами бібліотеки Святого Марка Сансовіно (рис. 2.13).

Від Вільгельма III Оранського та його дружини Марії II Стюарт королівський архітектор сер Кристофер Рен отримав замовлення на зведення біля воріт Лондону їх «власного Версалю», замість середньовічної монаршої резиденції Вайт-Холл. У великому корпусі палацу Хемптон-корт у Лондоні (1690-ті роки) (рис. 2.14) Рен застосував прийоми, розроблені голландськими зодчими, із виконаними в камені елементами ордеру та орнаментальними вставками, що поєднуються з великими масивами цегляної кладки. Саме цей прийом у подальшому широко вживався послідовниками Рена.

До основних робіт Рена належить виконаний за його проектом ансамбль величезних корпусів Морського шпиталю в Гринвічі (розпочатий у середині 1690-х років й завершений у XVIII ст.) (рис. 2. 19). За ісхідний мотив Рен взяв «Віллу Королеви» Ініго Джонса й спорудив побіля неї на березі Темзи симетрично розташовані корпуси з великими дворами й колонадами.

2.1.3 Суспільні особливості містобудівної реконструкції

Після «славетної революції» 1688–1689 років королівський абсолютизм в Англії було остаточно знищено. Зі смертю королеви Анни (1714) припинилася династія Стюартів, почалися нові часи епохи буржуазного процвітання. Англія бурхливо розвивається як типово капіталістична держава, випереджаючи інші європейські країни. Парламентській партії вдалося обмежити королівську владу межами конституційної монархії (1689). Нова династія, розпочата сходженням на трон курфюрста Ганноверського, під іменем Георга I (1714–1727), поклала край часам релігійних і владних чвар та заколотів. Розпочалися славетні *георґіанські* часи. Британія виявилася першою країною, де сталася промислова революція.

Розпочаті після буржуазної революції й законодавчо забезпечені процеси обезземелення селян призвели до різкого зростання міграційних процесів у містах. Якщо доти міське населення розподілялося за територією країни доволі рівномірно (крім Лондона), у XVIII ст. чітко позначилися

промислові райони, – на північному заході Англії (Ланкашир), у північно-східних районах (Йоркшир), у центральних графствах. До цього ще й додався загальний природний приріст населення (у XVIII ст. – із 5,5 млн до 8 млн мешканців). Скорочення сільського населення, разом із промисловим зростанням, призвело до збільшення територій міст. Окрім мануфактурно-промислових міст (Манчестер та інші), розвиваються портові й торговельні міста (Лондон, Дувр, Фолкстон, Саутгемптон та інші). Отже, до початку промислового перевороту в Англії (60-ті роки XVIII ст.) у містах сталися значні зміни. Частина міського населення зросла до 20 %. Міста збільшувалися швидкими темпами без суттєвих містобудівних обмежень та регуляційних заходів. Традиційна середньовічна планувальна структура продовжувала власне зростання у зовсім нових соціальних умовах. Результатом на ці часи стає її аморфність. Колишні середньовічні центри, що сформувалися навколо соборів, ратуш та ринкових майданів, виявилися непропорційно малими.

Архітектурно-планувальні нововведення в Англії XVIII ст. стосувалися не стільки промислових міст, скільки садибної забудови, що сталося не випадково, адже практичні завдання садибного будівництва збіглися в часі з періодом англійського Просвітництва. Одним із провідних його ідеологів був видатний вчений і філософ, лорд і третій граф **Шефтсбері (Lord Shaftesbury), 1671–1713 pp.** Його ісхідною позицією було захоплене поклоніння живій Природі, у явищах якої він вбачав гармонію й доцільність. Як відомо, заклик до «наслідування чудовій Природі» відповідав одному з основоположних принципів просвітницької естетики, що їх було сприйнято художниками й архітекторами класицизму другої половини XVIII століття. У власному творі «Моралісти» Шефтсбері відверто говорить про хибне розуміння краси прихильниками регулярного садово-паркового мистецтва. Відкидаючи регулярні принципи композиції парків як такі, що суперечать красі живої природи, Шефтсбері фактично визначив новий шлях розвитку садово-паркового мистецтва. Віднині в англійському парковому будівництві міцно вкоренилася ідея так званих ландшафтних парків.

Законодавцями «доброго смаку» на ті часи стали представники могутньої аристократії – «віги» (букв.: «ліберали»). Саме вони значними інвестиціями сприяли бурхливому економічному розвитку країни. Міжконтинентальна торгівля, новітня, як на ті часи, промисловість та раціонально організоване сільське господарство перетворили Англію на найбагатшу країну Європи. У галузях культури це досягнення сприяло формуванню типово британського художнього смаку. Бароко та рококо, що за тих часів розповсюдились всією Європою, незначно вплинули на

англійську аристократію, оскільки були занадто пов'язані з римським католицизмом й абсолютною монархією. Концепція «доброго смаку» присутня вже в роботах Ініго Джонса, який створив особливий стиль у наслідуванні Андреа Палладіо, – визначного зодчого XVI століття.

2.1.4 Палладіанство (Друге «палладіанське відродження»)

Погляди Шефтсбері на природу й архітектуру виявилися відлунням поглядів теоретика архітектури XVI ст. А. Палладіо. У 1712 р. лорд Шефтсбері склав трактат «Зацікавлене мистецтво, або Наука проектування» (опублікований у 1714 р.), де жорстко розкритикував бароко через його нерациональність. На його погляд, бароко стало ознакою руйнівних континентальних впливів, особливо тих, що походили з Франції; автор трактату наводив аргументи на користь становлення панівного «національного смаку». Шефтсбері доводив, що образотворчі мистецтва повинні ґрунтуватися швидше на істині, аніж на примхах уяви, і що вони, отже, повинні спиратися на здорові й логічні передумови, а такі моделі досконалості знаходяться у класичній античності. Ініго Джонс теж не відчував любові до щедро прикрашених будівель. На його думку, ці «шати введено Міхель Анжелом та його послідовниками», а «щедрість візерунків» у «поважній та солідній архітектурі не є здоровою».

Шефтсбері став також і автором найпоширенішої в освічених аристократичних колах концепції «морального відчуття», спрямованої на морально-естетичне виховання справжньої й витончено-шляхетної людини (джентльмена). Ознакою істинного джентльмена віднині стає *добрий смак*, що містить у собі відповідний кодекс поведінки, певні вчинки й дії, манери й захоплення. Добрий смак, відповідно до висновків лорда Шефтсбері, є результатом довгих і напружених пошуків.

Аргументація Шефтсбері викликала відгуки у мистецьких колах. У 1715 р. архітектор **Колен (Колін) Кемпбелл** видав перший том «Вітрувіус Британнікус, або Британський архітектор». У книзі наводилися приклади найважливіших архітектурних творів, зведених в Англії від початку XVII століття. Кемпбелл піддав нападам надто розповсюджену любов до іноземної архітектури (особливо до «удаваних та аморальних» робіт Берніні, Фонтана й Борроміні) і підносив «античну простоту». Творчість Палладіо він експонував як зразок великого контрасту бароковій зіпсутості й приклад найвідповіднішого зв'язку з античністю. Після цього було опубліковано англійський переклад «Чотирьох книг» Палладіо (1715–1720). До Англії було запрошено італійця Алессандро Галілеї (1691–1737) й утворено «Новий союз за Архітектуру», метою якого було заснування істинно класичного стилю,

щоб витіснити «зіпсуते абсолютистське й папістське бароко». «Палладіанська революція» витіснила образотворчий стиль англійського бароко. Натомість надійшов вивірено-книжковий синтез робіт Палладіо й Інго Джонса. Об'єктом уваги виявилось створення національного стилю. Цей рух досяг чудових успіхів.

В Англії утворилася художня течія, що пізніше здобула назву *палладіанство* («палладіанізм»). Вона, насамперед, виявилася у садибному та парковому будівництві.

Бойл, лорд Ричард, третій граф Барлінгтон (Lord Richard Burlington). 1694–1753

Англійський вельможа, покровитель мистецтв й архітектор-любитель, – послідовник А. Палладіо. Автор власної вілли у Чизвіку (1725), інтер'єрів Асамблеї у Йорку, збудованої на зразок «Єгипетської зали» Палладіо, дортуарів коледжу у Вестмінстері й садиби Тотенхем Парк.

Найбільш послідовним прихильником Палладіо в Англії першої половини XVIII ст. був значний аристократ, просвітник і вельможний меценат, а також архітектор-дилетант (любитель) лорд **Барлінгтон**. Один з сучасників назвав його «Палладіо і Джонсом наших часів». Перебуваючи в Італії, Барлінгтон вивчив усі будівлі Палладіо й вивіз до Англії його трактат та опубліковані креслення, які видав з коментарями й гравюрами.

Утім вплив палладіанства не обмежувався самими лише захопленнями архітектурними пам'ятками й минулими досягненнями. Меценат створив біля себе стійке угруповання архітекторів і художників, так зване «Коло Барлінгтона», що диктувало архітектурні смаки й уподобання. До «Кола» («Гуртка») Барлінгтона входили архітектори: Кемпбелл, Кент, Фліткрофт, Роджер Моріс та інші (рис. 2.21). Саме вони у своїй творчості й науково-практичних публікаціях пропагували палладіанство. Захоплення цим напрямом не випадкове, оскільки воно було спробою створити на основі класицистичних принципів суто офіційний, чіткий й загальнозрозумілий, архітектурний стиль.

Від 1715 р. лорд Барлінгтон та його співробітники намагалися повернутися до принципів Вітрувія (Маркуса Вітрувіуса Полліона), що розквітли у часи Юлія Цезаря та Августа; саме Вітрувій написав «De Architectura», – працю, складену за нині втраченими грецькими джерелами, а також на основі його власного досвіду. Цю роботу, єдину в своєму роді, що дійшла до нас від часів античності, датовано приблизно 16–14 pp. до н. е.

Античні принципи Вітрувія було поновлено й блискуче виплекано у роботах **Андреа Палладіо**, – одного з найвпливовіших архітекторів Італійського Відродження. Саме він повернувся до симетричного планування класичної римської архітектури й самостійно виконав ретельні дослідження античних будівель, що збереглися на той час повністю або хоча б частково.

Колен (Колін) Кемпбелл (Colen Campbell). 1676–1729

Англійський архітектор, послідовник Ініго Джонса, перший, хто започаткував будівництво у стилі Палладіо. 1715 року видав перший том «Британського Вітрувія», що суттєво сприяв розповсюдженню моди на «палладіанство» («палладіанізм»).

Вільям Кент (William Kent). 1685–1748

Англійський живописець і архітектор, надісланий до Італії групою меценатів. У 1719 р. разом із лордом Барлінгтоном повернувся до Англії, де підготував видання малюнків Ініго Джонса й водночас займався оформленням інтер'єрів вілли й парку в Чизвіку. За висловом Г. Уолпола, Кент «був художником, архітектором і батьком сучасного паркового мистецтва... він був відтворювачем вченої архітектури і винайшов вид мистецтва, що втілює живопис заради виправлення природи».

Головну увагу Барлінгтон приділяв повній реконструкції двох власних садиб – міської, на вулиці Пікадиллі та приміської, у західному передмісті Лондона – Чизвіку. Міську садибу з великою ділянкою перебудовував арх. **К. Кемпбелл** у 1716 р. Відповідно до задуму Барлінгтона міський маєток належало зробити подобою міської садиби графа Барбаріно у Віченці (збудованої Палладіо). Барлінгтон фактично пропонував творчо переосмислити містобудівний метод Палладіо, що той застосовував у Віченці, який він полягав у збереженні живописного начерку середньовічних вулиць з виділенням та регулюванням однієї з них, у вмілому композиційному розміщенні житлових та громадських будівель ордерної архітектури у середньовічному міському середовищі, з організацією, у разі необхідності, регулярно спланованих просторів, немов би розкиданих територією середньовічного міста.

Відтоді поєднання й сполучення нової та старої забудови, включення до середньовічної планувальної структури міста регулярних елементів стає провідним принципом містобудівної культури Англії XVIII – першої половини XIX століть. За цих умов регулярне й нерегулярне в міському плануванні не входили у композиційний конфлікт.

Ще більшу увагу було приділено Барлінгтоном будівництву приміської садиби у Чизвіку (1725–1730), у кількох кілометрах від центру Лондона, вище за течією Темзи. Барлінгтон та арх. В. Кент обрали за зразок віллу Капра побіля Віченци. Вони звернулися до її планувальної схеми й створили своєрідне просторове вирішення, де відчувається раціональна чіткість класицизму в поділі архітектурного цілого на окремі частини (рис. 2.26).

У Чизвік-парку сполучилися регулярні й криволінійні частини, променеві планувальні структури «товаришували» зі звивистими лініями доріжок й берегів водойм. Садибу було поділено на дві нерівні частини вузьким та дуже видовженим озером із живописними берегами. У меншій частині за кам'яною мурованою огорожею розміщувалися старий замок і збудована Барлінгтоном поряд вілла.

Для містобудівної культури Англії був суттєво важливий висунутий палладіанцями принцип створення нового співвідношення житлового будинку та його оточення. Він розвивається, насамперед, у теорії та практиці пейзажного саду, які народжено в Англії на початку XVIII ст. Архітектори й садівники намагалися зруйнувати протистояння між рукотворним регулярним середовищем та живописною природою.

У роботі над створенням пейзажних парків було розроблено цілу сукупність методів живописного планування, які пізніше було поширено на проектування міст. Одним із художніх принципів став принцип «трьох хвилястих рухів.» У першому русі мали на увазі рисунок звивистих доріжок, алей, проїздів; у другому – складну й ніби природну водну систему, складену різноманітними ставками, ручаями та протоками; третій був пов'язаний із вертикальним плануванням територій, що підлягали благоустрою. Вважалося, що місцевість має бути проникнута м'яким хвилеподібним рухом, легкими западинами та підвищеннями рельєфу. Ці принципи було засвоєно у XVIII – на початку XIX століть більшістю архітекторів Європи та Північної Америки.

2.1.5 Класицистична реконструкція міст

Не минув безслідно й досвід будівництва міської садиби Барлінгтона на вулиці Пікадиллі. Цей експеримент було підхоплено й творчо розвинуто арх. Джоном Вудом-старшим, тісно пов'язаним із колом Барлінгтона. Д. Вуд збудував новий ансамбль у місті Бат, – одному з курортних міст, де відпочивали заможні англійці (рис. 2.29).

Місто розміщувалося на відлогих схилах пагорбів, що спускалися у долину річки Ейвс. Середньовічне ядро міста з округлим начерком плану й радіальними шляхами (головний вів до Лондону) сформувалось у вигині

річкового русла, центр неодноразово перебудовувався. Поступово місто почало зростати у північному напрямі, уздовж річки.

Архітектори Дж. Вуд-старший, а потім і його син, Дж. Вуд-молодший, працювали над плануванням міста з 1727 до 1775 роки, трасували нові вулиці в обхід історичного ядра з дублюванням у західному напрямі старого шляху. Вони створили монументальну композицію з трьох майданів, пов'язаних прямолінійними вулицями. Квадратний майдан Королеви (115 м на 110 м) у 1730 р. був забудований блокованими будинками. Фасади було прикрашено пілястрами та портиками. Незважаючи на те, що майдан Королеви не був просторово замкнений, все ж виникала просторова ілюзія римського форуму. Другим елементом об'ємно-просторової композиції був круглий майдан Циркус, призначений Вудом для «показу спортивних досягнень». Незважаючи на відносно невеликі розміри, «Циркус» виглядав своєрідним амфітеатром, оскільки цьому сприяла й архітектура майдану. Немовби в римському Колізеї триярусні фасади будинків прикрашено трьома ордерами, що підвищувалися один над одним у внутрішньому просторі майдану. Ремінісценції Давнього Рима не випадкові у творчості Вуда, адже він був палладіанцем і, як і Палладіо, використовував античні римські зразки (рис. 2.30).

Від Циркуса відходили три вулиці. Одна вела до будинку Асамблеї, що знаходився в центрі невеликого простору на схід від Циркуса. Вулиця Брок-стріт вела до серповидного в плані майдану Королівського Півмісяця, із півдня зверненого до парку, що відлого спускався до міста. Урочистий ритм композиції видовженої будівлі, що формує цей простір, було побудовано у монументальних формах увінчаної єдиним карнизом іонічної колонади, зведеної на цокольному поверсі. Від колонади відкривалася чудова панорама околиць Бата. Так Дж. Вуд-старший майстерно використав рельєф місцевості для створення системи міських просторів, що спокійно долають підйом на пагорб, де розміщено майдан Королівського Півмісяця (рис. 2.32).

У другій половині XVIII ст. місто продовжувало зростати у північному та східному напрямках. У цей час від північного завершення Брок-стріт відгалузилося кілька радіальних вулиць-доріг, зі збудованими вздовж них видовженими будівлями змієподібного в плані начерку. Варто відзначити, що S-образна змієподібна лінія вважалася в цей період «лінією краси», про що писав у власному відомому трактаті «Аналіз краси» (1753) видатний англійський художник Вільям Хогарт.

На протилежній місту території річкового подолу було створено великомасштабну регулярну паркову композицію. Вона починалася від старого мосту й тяглася у вигляді прямолінійної еспланади до величезної

(210 м на 400 м) відкритої шестигранної в плані території так званих «Садів Сіднея».

Приклад регулярного перепланування Бата унікальний. Утім є ще один яскравий приклад регулярного планування: столиця Шотландії Единбург – одне з найживописніших міст Західної Європи. Розміщене на відкритих пагорбах поблизу затоки Північного моря (Ферт-оф-Форт), місто свого часу називали «Північними Афінами».

Загалом вигляд міста дуже змінився саме у XVIII – на початку XIX століть, коли воно одержало регулярне планування, зі збереженням напрямів вулиць старого Единбурга та наданням усім регулярності й класичного ритму. Новий Единбург розвивався кількома регулярно спланованими районами. У створенні цих містобудівних комплексів враховано досягнення Вудів у Баті. Кожний новий район мав або круглий майдан, або площу-напівмісяць. Забудова була загалом класицистичною, як, наприклад, створена за проектом Р. Адама Шарлот-сквер (1789). Він же збудував нову споруду Единбурзького університету (1789–1792) та комплекс головного архіву. Перерване наприкінці століття перепланування було поновлено на початку наступного, коли забудова велася у «неогрецькому стилі». Саме в цей час Единбург порівняли з «Північними Афінами».

Досвід регулярного планування Бата й Единбурга не сприймався лондонськими архітекторами до кінця XVIII ст. Доти планування столиці залишалося середньовічним, хоча відбудовані після пожежі К. Реном церкви в лондонському Сіті додали класичні елементи до середньовічного силуету міста. В іншому палладіанські спроби втручання до лондонської забудови залишалися локальними.

Після промислового перевороту, що розпочався в Англії в 60-ті роки XVIII ст., англійські містобудівники отримали нові завдання. Частина міського населення зросла до 35 %, а кількість мешканців Лондона збільшилася вдвічі й склала 2363 тис. осіб. Саме в цей час розпочинається перепланування великих приватних земельних володінь на півночі Лондона. Нові напірегулярні квартали забудовувалися призначеними до найму житловими будинками, з влаштуванням нових прогулянкових вулиць-есплад та невеликих майданів. Забудову одного з таких майданів (Портленд-плейс) було доручено архітекторам братам Адам. У 1770 р. вони почали тут зведення видовжених будівель, фасади яких було витримано в чітких класичних формах. Брати Адам у 1768–1772 роках забудували запроектований в єдиному архітектурному прийомі житловий квартал.

2.2 Архітектура Англії другої половини XVIII століття. Творчість найбільших майстрів

Сер Вільям Чемберс (Sir William Chambers). 1723-1796

Британський архітектор, шотландець, народжений у Швеції.

У 1740–1749 рр. під час служби в Ост-Індській компанії багато мандрував Сходом.

Протягом року навчався у Блонделя, п'ять років перебував в Італії. Від 1755 р. навчав архітектурі принца Георга – майбутнього короля Георга III.

Головний суперник *Роберта Адама*. Майстер раннього історизму. Його урядовий Сомерсет Хаус збудований за зразком Морського міністерства Франції арх. Габріеля.

Працював в «екзотичнім смаку», є автором чавунної пагоди у парку Кью Гарденз, поблизу Лондона.

Сер Вільям Чамберс навчався в Парижі спільно з Блонделем і був знайомий з Ж.-Ж. Суффло, – проектувальником церкви Сен-Женев'єв у Парижі (1757). Чамберс також виїздив до Риму й зустрічався з Клериссо й Піранезі, тому римські й французькі впливи у творчості суперника Адама виявилися міцними.

Після повернення до Англії Чамберс утілює проект казино в Марино поблизу Дубліна, – елегантний начерк з використанням ордеру неканельованих римсько-доричних колон, переважно французьких у власній неокласичності. У ньому поєднувалися план у вигляді грецького хреста з ретельним науковим ставленням до класичної деталі.

Вільямо Чамберс у палладіанській манері побудував на березі Темзи призначений для англійського уряду Сомерсет-хаус – можливо найбільшу офіційну будівлю, будь-коли споруджену в столиці. Це один із перших в Англії прикладів будівельного втілення великого ансамблю простого планування, із внутрішніми подвір'ями, за силуетом розвинутого лише на три поверхи. Тут використано велетенський композитний ордер й сполучено палладіанський і французький класицизм. Вестибюль з суворими неканельованими римсько-доричними колонами й склепінчастим перекриттям набув водночас римської й французької величі.

У 1759 р. Чамберс опублікував свій «Трактат із цивільної архітектури», де наводив докази на користь використання римських ордерів методами й засобами, випробуваними в античності й протягом італійського Відродження. Ця книга стала зразковою й впливовою працею з класичної архітектури.

Роберт Адам (Robert Adam). 1728–1792

Син Вільяма Адама, шотландського архітектора, який видав альбом «Шотландський Вітрувій». Закінчив Единбурзький університет. У 1754 р. відбув у тривалі мандри Францією й Італією, де потоваришував з Дж. Б. Піранезі. Після повернення до Англії опублікував працю «Руїни палацу Діоклетіана у Спалато» (1764). Нею розпочато нову лінію класицизму, засновану на зразках цивільної архітектури Давнього Риму.

Автор сформував власний стиль («стиль Адама»), експонований у численних будівлях особняків й заснований на поєднанні повноти комфорту з ефектністю парадних приміщень. Розробляв усе деталювання архітектурного декору, разом з умеблюванням й колористикою, які видав у вигляді двох гравійованих альбомів, що виявилися зразками численних буквальних наслідувань.

Найвидатніший англійський зодчий другої половини XVIII століття **Роберт Адам** працював разом із постійним помічником – рідним братом **Джеймсом (James Adam – 1732–1794 pp.)**, тому твори зодчих називають роботами «братів Адам». Р. Адам кілька років перебував в Італії та Далмації, де вивчав маловідомі пам'ятки античної архітектури. Захопленням Адама були також архітектурно-декоративні роботи Рафаеля та його школи.

Після повернення з Італії Адам невдовзі здобув широку славнозвісність та одержав багато замовлень. Найбільшим є пізньопалладіанський палац Кедлстон-холл у Дербіширі (1765–1770), вибудований та оздоблений архітектором за складеним іншими авторами палладіанським планом, – тут бічні крила пов'язано з центральним блоком переходами начерком у чверть кола в плані (рис. 2.16).

Втручання Адама зробило посилення на римську античність більш сильними, оскільки, зрештою, круглий салон виявився розміщеним всередині квадратного блоку, створюючи схожий на Пантеон інтер'єр, завершений атиковим поверхом, поєднаним з елегантною тріумфальною аркою. Тут у вирішенні паркового фасаду Адам сміливо використав мотив римської арки Константина.

Розміщена за головною композиційною віссю палацевого комплексу, зала у Кедлстоні з канельованими коринфськими колонами зі штучного мармуру й склепінчастою стелею з штукатурними прикрасами є одним із найвеличніших приміщень георгіанського класицистичного періоду. Прості ніші вміщують гіпсові копії античних статуй роботи Метью Бреттингема-молодшого, а вище розміщено панелі з гризайлью на класичні сюжети з часів Гомера. Зв'язка зали й ротонди є посиленням на атриум із вестибулумом, які описав Роберт Адам у власній праці «Руїни палацу Діоклетіана у Спалато».

Внутрішнє планування будинків, вибудованих Адамом, позначено

чималою раціональністю й зручністю (власне, англійський термін «комфорт» – comfort – буквально означає затишок, втіху, заспокоєння, відпочинок) (рис. 2.41). Кімнати або розташовано паралельними сполученими анфіладами, або ж вони виходять до суміжного з анфіладою коридору. Зали відрізняються не тільки розмірами, але й формою, – до прямокутних часто додаються овальні й круглі приміщення. Замість переобтяженої ліпнини палладіанських інтер'єрів застосовуються легкі визолочені рельєфи, що ефектно виділяються на стінах, вифарбованих на різні кольори, залежно від призначення приміщення, а стелі прикрашаються витонченими й тендітними віньєтками. Широко застосовуються невеликі картинки-медальйони та рельєфи на міфологічні сюжети, що органічно включаються у декоративне оформлення.

Адам, проте, ставав еkleктиком – «його орнаментальний репертуар розповсюджувався від античності до квінквеченто». Найбільші його успіхи відбулися в галузі проектування інтер'єрів, і виконане архітектором планування виявилось образним використанням для приміщень багатьох форм, замість простих ранньогорганіанських прямокутників. Стіни, стелі, підлоги, камінні полиці, меблі й деталі проектувалися як частина елегантних й високоорганізованих схем планів, з поєднанням таких ренесансних і неокласичних мотивів, як сфінкси, ритмізовані орнаментальні прикраси, урни, олтарі й грифони. Адам навіть вигадав «суто англійський» ордер із левами та єдинорогами у капітелях.

Штукатурна робота була вишуканою й витонченою, а візерунки й орнаменти – тендітними, з живописними панелями найвищого класу, виконаними високообдарованими італійськими художниками-декораторами (Ребекка, Зуччі, Киприані). Кольорове вирішення було високорафіноване, з ніжно-блакитними, зеленими й рожевими відтінками.

Особливе значення мала діяльність Адама як майстра різнобічного внутрішнього оздоблення. Спираючись на античні зразки й твори школи Рафаеля, Адам створив власну систему декоративного вбрання інтер'єрів з широким використанням рельєфного оздоблення (частково на кольоровому фоні) та живописних вставок. Інтер'єри, виконані за проектами архітектора, створюють враження багатства й різноманіття, разом із тим Адам досягає повної довершеності й гармонії в усьому ансамблевому декорі. Ліплення стелі й стін, розписи, рисунки килимів і меблів, навіть посуду – все підкоряється єдиному задумові. Класичні меблі переходять на світліші сорти деревини й набувають чітких античних абрисів, а також – декоративне оформлення у вигляді сфінксів, купідонів, міфологічних мотивів й квіткових орнаментів.

Виконані за кресленнями Адама меблі набувають величезної популярності серед англійської буржуазії й аристократії, особливо вирізняються виконані за його проектами кабінети, з характерним різноманіттям форм і конструктивних особливостей меблів для сидіння, зі спинками круглої або овальної форми, S-подібними формами підлокітників канапе й драпуванням з коштовних сортів тканини, з укрупненим візерунком у вигляді рослинного орнаменту; столи різноманітної форми з античними мотивами стають ставнішими, ніжки випрямлюються тощо.

Брати Адам були не тільки архітекторами, але й художниками-орнаменталістами, за їх малюнками працювали слюсарі, карбувальники, меблевики й штукатурки з «команди Адамів», а також і запрошені з Італії ремісники й художники. Зокрема, для розпису інтер'єрів запрошувалася з Риму Ангеліка Кауфман – живописець неабиякої технічної майстерності.

Зводи, плафони, стіни покривалися майстерними рельєфними рослинними орнаментами-гротесками – білими по блакитному, блідо-оливковому, зеленому, бузковому, рожевому тлу. В окремих архітектурних мотивах простежується безпосередній вплив помпеянського мистецтва. Переважають облицювання камінів із кольорових мармурів. У цьому стилі, зокрема, виконано інтер'єри замку Кедлстон.

Водночас із проектами внутрішнього оформлення Р. Адам створює численні рисунки предметів меблів та ужиткового мистецтва. Характерним прикладом його твору в галузі внутрішнього оздоблення є бібліотечна зала в замку Кенвуд (Лондон, 1767–1768).

Видані у 1770-х роках два великих альбоми гравюр із проектів Адама зробили його твори широковідомими й за межами Англії. Ці збірки стали своєрідним каноном для майстрів-червонодеревників; особливо вирізняються кабінети, виконані за кресленнями відомого архітектора. Роботи Адама значно вплинули на творчість видатного зодчого Чарльза Камерона, що від 1770-х років працював у Росії.

Спільні роботи братів Адам виконувалися й у комплексній забудові буржуазних районів Лондона, як навіяне творами Вудів у Баті поєднання безперервної низки блокованих будинків з одноподібними фасадами по боках вулиць і майданів (так звані terraces), що спроектовані, аби виглядати як уніфіковані палаци. Такі будівлі в Лондоні на Портленд-плейс (1770), а також вулиця на підвищеному архітекторами березі Темзи, так звана Адольфі-террас (букв.: «вулиця братів») на Фіцрой-сквер (1768) й Шарлотт-сквер в Единбурзі (проект 1791 року), а також південний та східний боки Фіцрой-сквер в Лондоні (1790–1794).

Успіх Адамів, чий досягнення ретельно публікувалися починаючи від

1773 р., коли вийшов перший том «Праць з архітектури» Роберта й Джеймса Адамів, був безперечний. Розсудливо-раціональна суміш чудової пишноти римської античності з витонченим жіночним декором (сумішшю мотивів від античності до ренесанса) торкалася живих струн душі замовників і глядачів. Утім усього цього виявилось швидше надміру, і реакція була неминуча.

Суперник Чамберс назвав стиль Адама «сповненим хлоп'ячого марнославства», а синкретичний метод декору – «нікчемними переускладненими прикрасами». Законодавець романтичної моди Горацій Уолпол, який стежив за творчістю кількох молодих архітекторів, заходився розвивати смак до простоти й відкрито визнав власну втому від «золочених пряників й шматованої вишиванки» Адама.

Хемфрі Рептон (Humphry Repton). 1752–1818

Англійський ландшафтний архітектор, один із провідних майстрів садово-паркового мистецтва. Від 1788 р. розробляв власну методику ретельного обслідування ділянок зі створенням альбомів акварелей, що фіксували висхідний ландшафт й позначали проектні пропозиції. Отаких так званих «червоних альбомів» виконано більш ніж 400. Запозичував краще з регулярних садів Ренесансу й нової на ті часи «живописної» традиції створення ландшафтних парків.

Не менш відомий численними літературними творами, серед яких «Нотатки про ландшафтні парки» (1795), «Спостереження відносно теорії й практики ландшафтного парку» (1803).

Співробітничав з Джоном Нешем.

Джон Неш (John Nash). 1752–1835

Англійський архітектор. Спершу працював у так званому живописному стилі.

Від 1811 року стає провідним виконавцем програми «покращення столиці» короля Георга IV. Автор і забудовник Ріджент Стріт (1813), церкви Усіх Святих, багатоквартирних Житлових комплексів Парк Кресент та Ріджент Парк Террасез (1827–1832). Автор проекту Букінгемського палацу й реконструкції Королівського павільйону (у курортнім місті Брайтоні), де дотепно поєднано східні, передусім індійські мотиви.

Павільйон значно вплинув на замовників періоду еклектики (історизму).

Привілейований район Лондона – Вест-енд – протягом першої третини XIX ст. повністю змінився завдяки реконструкції паркових територій та пробиття парадної магістралі Ріджент-стріт. Ці роботи було пов'язано з

іменами видатних проектувальників: теоретика садово-паркового мистецтва **Хемфрі Рептона** та арх. **Джона Неша**. Саме Рептон сформулював принцип поєднання живописного та регулярного планування, що широко використовувався в будівництві міських парків Англії вже протягом першої половини XIX століття.

Сер Джон Соун (Sir John Soane). 1753–1837

Англійський архітектор. Учень Джорджа Денса-молодшого.

Після трьохрічних мандрів Італією й Грецією (королівським коштом) Соун відпрацював дуже індивідуальну версію класицизму, що тяжіла до створення врівноважених композицій з простих геометричних форм й мінімального декору.

У 1788 р. виграв конкурс на будівництво Англійського Банку.

Його незвично стриманий фасад й гранична суворість центрального купольного залу різко вирізнялися на фоні сучасної йому важкуватої й переобтяженої неокласики.

Автор низки мастків й Художньої галереї Далвіч (1811–1814).

Відомий музей Джона Соуна, що розміщений у його власнім будинку й згідно із заповітом архітектора став національною власністю.

Сер Джон Соун був зацікавлений у розвитку основаної на класицизмі архітектури, однак вільної від гнітючого тиску книжкового вітрувіансько-палладіанського смаку. Архітектурна мова цього автора оголена й неприкрашена, а його куполи, що нагадують пласкі блюда, здаються ширяючими над простором, із розлитим навкруги світлом. Д. Соун цікавився поетичними аспектами архітектури й, зокрема, використаним численними французькими архітекторами ефектом *lumière mystérieuse* (містичного світла), відповідно до класицистичної ідеї архітектури, яка «тішить та усолоджує відчуття й створює розумові піднесені враження». Соун також застосовував сегментні арки, чіткий механічно повторюваний різьблений орнамент, патери, акротерії й численні мотиви, які черпалися з «архітектури потойбічності» – атрибутики смерті, між іншим, колумбаріїв, урн і саркофагів.

Соун пішов далеко геть від традиційного й загальновизнаного палладіанства. Його шедеврами виявилися власний будинок на Лінкольн Інн-Філдз (Лондон, 1792–1824), Англійський банк (1788–1833) й чудова Палата Ради (1828) у Фримасон-холл (Залі вільних Каменярів) у Лондоні. Останні два не збереглися. Саме у будівлі банку Соун вповні використав інтер'єри з верхнім світлом. Тут його стримана «споконвічна» архітектура, що більшою частиною сходиться до грецької й римської античності, оголена до самої сутності й здобула сама себе. Утім інтер'єри його власного будинку,

офіса й музею, який архітектор створює від 1812 р., демонструють любов автора до символічної інтерпретації простору й світлових ефектів, підсилених кольоровим склом й дзеркалами, разом із «плаваючою» куполоподібною пласкою стелею. Інтер'єри дуже незвичайні й ускладнені, інтерпретації простору вищою мірою винахідливі. Тут зібрано древності, зліпки, макети, малюнки, живопис й величезна кількість поховальних урн. Головним експонатом музею виявився саркофаг фараона Сеті I, проте велике значення мають також і колекції малюнків Піранезі, живопису Хогарта й чудова архітектурна бібліотека.

2.3 Мистецтво Англії XVIII століття

2.3.1 Особливості розвитку естетики образотворчого мистецтва

Народження англійської національної школи живопису належить саме до першої половини XVIII століття. У попередні періоди англійське мистецтво не переживало таких довгих часів розквіту, як, наприклад, італійське в епоху Відродження або національні школи Європи протягом XVII ст., незважаючи на те, що в інших галузях англійська культура надала зразки світового рівня – літературу В. Шекспіра, філософію Томаса Мора та Френсіса Бекона тощо. В образотворчому мистецтві Англії головні ролі довгий час належали іноземцям (у XVI ст. – Гансу Гольбейну-молодшому, а в XVII – Ван Дейку). Найзначнішими були досягнення в галузі національної архітектури. Її представниками були такі видатні майстри, як Ініго Джонс (перша половина XVII ст.) та Кристофер Рен (друга половина XVII ст.).

Утім саме у XVIII ст. англійська школа живопису висуває плеяду найталановитіших майстрів й виходить на одно з перших місць у Європі. Цьому сприяла, зокрема, англійська буржуазна революція, що усунула перешкоди на шляху розвитку світської культури. На додаток до розвитку точних наук, раціоналістичної філософії, класичної політекономії, почало розвиток Просвітництво з його ідеєю «природної людини.» Розвиток вільної творчої думки, насамперед, у літературній галузі (Дж. Свіфт, Д. Дефо) знайшов свою відповідність і в творчості найбільших англійських художників.

2.3.2 Творчість провідних майстрів

Найбільше поширився у національному живописі портретний живопис. Саме портрети користуються найширшим попитом замовників зі світського товариства. У другій половині XVIII ст., на щорічних виставках Королівської академії, портрети складали 50 % художньої експозиції.

Вільям Хогарт (William Hogarth). 1697–1764

Народився в сім'ї бідного вчителя. Навчався у художній школі Джеймса Торнгілла.

Перший англійський художник-просвітник, започатковувач національного жанрового живопису. Прихильник реалістично-критичного напрямку.

Укладач першого в Англії теоретичного трактату з теорії мистецтва «Аналіз краси».

Творчість Вільяма Хогарта присвячено переважно побутовому жанрові в реалістично-критичному трактуванні. У складеному художником трактаті «Аналіз краси» висунуто положення демократичної естетики реалізму, на протиставлення канонічному академізмові. Відстоюючи заснований на безпосередньому спостереженні життя побутовий живопис, художник стверджує: «У цих композиціях сюжети, що однаково розважають та розвивають розум, природно, найбільш корисні й повинні бути поставлені вище над усе». Творчість В. Хогарта виявилася передвістям критичного реалізму другої половини XIX ст. у кількох країнах Європи. Згідно з Хогартом, основне завдання «корисного мистецтва» – не розвага для публіки, а викриття пороку, сатиричний суд над життям. Не випадково уславлений письменник-просвітник Генрі Філдінг проголосив Хогарта «одним із найкорисніших сатириків свого часу».

В. Хогарт походив із лондонської незаможної родини й ще хлопчиком навчався в майстерні гравера по сріблу. Наприкінці 1720-х років він навчався в художній школі Джеймса Торнгілла, а від 1730 р. починається самостійна творчість художника. Важливу її частину складають живописні й гравійовані цикли (гравюри створювалися художником на основі його живописних полотен). У 1731 р. Хогарт створив свій перший цикл із шести аркушів: «Життя шльондри (повії)», у 1735 р. – наступний цикл на вісім аркушів: «Життя гультья».

Здається, ніби усіх персонажів написано з реальних осіб, їх навіть ототожнювали з відомими сучасниками. Це не випадково, оскільки Хогарт бажав, аби сюжет і мораль кожної картини й серії загалом були гранично зрозумілі глядачеві.

Такий підхід до живопису виявився абсолютно новим в образотворчому мистецтві, але, утім запозичений з англійської філософії, театру, літератури XVIII століття. Віра у виправлювальну й очищувальну силу мистецтва була характерна для англійського Просвітництва, що закликала активно втучатися у життя, діяти на нього.

Десять років по тому, у розквіті власної творчості, художник створює найвідоміший цикл з шести аркушів – «Модний шлюб» (рис. 2.19). Слідом створено цикл «Життя підмайстра, або Наполегливість та лінощі», а 1755 року – останній із циклів: «Парламентські вибори», складений шістьма аркушами гостро-виразної сатири. Кожний з циклів – це розгорнута драматична оповідь про людські долі, а кожний аркуш або картина – самостійний епізод із життя героя циклу. Хогарт, неодноразово підкреслюючи зв'язок його композицій з принципами театрального мистецтва, пояснював, що він підходить до зображення ситуації як режисер. Разом із гострою спостережливістю й надзвичайною точністю психологічних характеристик типових персонажів та ситуацій з англійського життя, художник підіймається до пафосу сатиричних викриттів (наприклад, у гравюрі «Горілчана вулиця» («Провулок джина»): зі сценою з життя лондонського «дна» досягнуто нещадної сатиричної гостроти (у 1740-ті роки у Лондоні джин був чи не дешевший за чай, через це смертність у місті вдвічі перевершила народжуваність, адже на кожні сто жителів, зокрема дітей і старих, припадав один питний заклад); у серії «Парламентські вибори» Хогарт сміливо викриває продажність та брехливу демагогію англійських політиканів) (рис. 2.47) .

Інший важливий бік творчості Хогарта, дошкульного, дотепного й влучного карикатуриста, складає портретний живопис. Тут людська особистість, незалежно від соціального стану, підіймається художником якомога вище. У сорокові роки на основі відпрацювання гнучкої й різноманітної манери живописного виразу створено врівноважений «Автопортрет з собакою» (рис. 2.45), колективний портрет «Служники», легкий і гармонійно-поетичний «Портрет сестри художника Анни», а також написаний у вільній манері, чудовий своєю виразністю портрет «Продавщиця креветок» (рис. 2.48), червонощокої й синьоокої рибачихи. Швидкий, майже етюдний, проте не позбавлений завершеності живопис гостро підкреслює характер моделі, чудово відтворюючи сонячне світло та повітряне середовище.

Хоча Хогарт не мав безпосередніх учнів або продовжувачів його творчості, проте саме він виявився основоположником англійського образотворчого живописного мистецтва XVIII століття. Заповітом майбутнім митцям стало його гасло: «Природа проста, відкрита й правдива у своїх діяннях».

Сер Джошуа Рейнолдс (Sir Joshua Reynolds). 1723–1792

Видатний англійський художник XVIII ст., найбільший майстерпортретист.

Народився у Плимptonі (Девоншир), у сім'ї пастора. Від 1740 р. починає навчання у лондонській студії живописця Т. Хадсона.

У 1749–1752 р. р. мандрує Європою задля вивчення творів великих майстрів. Після повернення до Лондона (1753) дуже швидко посідає місце провідного портретиста. Протягом півсторіччя виконував замовлення представників різних прошарків англійського суспільства. Його блискуча портретна галерея налічує понад дві тисячі творів.

Один з найосвіченіших митців, за його ініціативою проведено перші публічні художні виставки. Один із головних засновників Королівської академії художеств (1768), він же став її першим президентом. Від 1784 р. призначений придворним живописцем Георга III.

Похований у лондонському соборі Св. Павла.

Творчість Джошуа Рейнолдса – найбільшого майстра англійського живопису другої половини XVIII ст. – складають портрети представників вищих прошарків англійського суспільства.

Рейнолдс після навчання в майстерні портретиста Томаса Хадсона вже з дев'ятнадцятилітнього віку почав власну самостійну діяльність портретиста. У 1749–1752 роках він здійснив мандрівку до Італії. Вивчення класичного мистецтва великих майстрів Відродження зробило Рейнолдса одним із найосвіченіших англійських художників. Після повернення до Англії Рейнолдс відкрив у Лондоні власну портретну майстерню; першим твором, що приніс йому успіх і розголос, був «Портрет адмірала Кеппеля» (1753). Замовлення щедро посипалися на молодого художника, в певний період він писав до сотні портретів на рік. Кращою роботою першого зрілого періоду творчості Рейнолдса, що тривав до середини 1760-х років, є «Портрет Неллі О'Брайн» (1763) (рис. 2.49).

У 1768 р. засновано Королівську художню Академію, Рейнолдс обирається першим її президентом. Завдяки його діяльності вперше в Англії було створено серйозну систему навчання художників, засновану на широкій професійній освіті. Зокрема, у «Промовах з мистецтва» (1769–1790), складених виступами під час церемоній з вручення академічних нагород й бесідами художника зі студентами Королівської академії, викладено основи реалістичної теорії мистецтв та естетики й підкреслено, що для кожного художника необхідно не тільки вивчення старих майстрів, але й збереження творчої самостійності. Окрім теоретичних робіт, Рейнолдс багато

експериментує з технологією живопису. Саме з цим були пов'язані його мандрівки до Голландії (1781–1783).

Від середини 1770-х років починається найплідніший період творчості художника. До нього належить величний портрет відомої англійської артистки «Місіс Сідонс як Муза Трагедії» (1787) – один з кращих зразків театрального портрету XVIII ст. Художник неодноразово надавав портретам алегоричного характеру: «Місіс Мастерс у вигляді Геби», «Місіс Хейл у вигляді Євфросини», або сполучав реальних персонажів із міфологічними героями: «Д. Гаррик між музами Трагедії й Комедії».

За класицистичною ієрархією мистецтва Д. Рейнолдс ставив портретний живопис нижче від міфологічного або історичного. Визнаними шедеврами майстра є «Амур розв'язує пояс Венери» і «Немовля Геракл душить змію».

«Портрет лорда Гігфілда» (1787) яскраво експонує реалістичний бік творчості Рейнолдса: генерал зображений на фоні укріплень Гібралтара, обороною якого він керував, міцно стискає ключ від фортечної брами. Дуже характерне обличчя старого солдата, вбраного у яскраво-червоний мундир, із засмаглою обвітреною шкірою, маленькими пронизливими сірими очима й важким червоним носом.

Творчість Рейнолдса значно вплинула на портретний живопис сучасників й здобула багатьох послідовників серед молодшого покоління англійських художників. Його прийоми широко використовувалися багатьма майстрами і є суттєвими ознаками англійської мистецької школи кінця XVIII – початку XIX століть.

Томас Гейнсборо (Thomas Heinsborough). 1727–1788

Народився у Садбері (Суффолк) у родині торговця мануфактурою. Систематичної художньої освіти не отримав.

Творчість Томаса Гейнсборо, художника-сучасника Дж. Рейнолдса відзначається самостійністю й незалежністю від академічної школи, ліричністю настрою й легким живописом гармонійних тонів. Граційно-музичні витончені твори Гейнсборо ледь торкнуті сентиментальним почуттям. Сентименталізм, з його підкресленою чутливістю й захопленням красою природи, виник в Англії у середині XVIII ст., а потім у різноманітних виразах поширився з Англії по всіх країнах континенту.

Походженням з буржуазної родини, Гейнсборо отримав первинну художню освіту в майстерні провінційного художника Френка Геймана.

Художник ніколи не здійснював мандрівок на континент, і його обізнаність з творчістю старих майстрів обмежилася творами, що зберігалися в англійських колекціях. Особливо на формування майстра вплинуло вивчення портретів Ван Дейка.

Гейнсборо вважав себе перед усім пейзажистом, перші портрети було створено на лоні природи. Цей прийом допомагав повнішому розкриттю людських характерів. На початку 1750-х художник пише своєрідні «портрети в пейзажі», що зустрічалися на ті часи у багатьох художників, але саме Гейнсборо досяг рівноваги фігур і пейзажу з точним відображенням саме англійської природи. Із часом у його творах природа, залишаючись фоном портрету, стає середовищем, співзвучним настрою портретованого. Першим шедевром такого жанру була картина «Подружжя Ендрюс» (бл. 1748–1749). Фігури на ній відсунуто вліво від центру, надаючи місце скромному й невибагливому англійському сільському пейзажеві, з характерними зеленими огорожами.

Після переїзду до м. Бата (1759), модного курорту з теплими джерелами, Гейнсборо дуже швидко, вже від початку 1760-х років, став улюбленим художником вишуканого заможного товариства.

Гейнсборо будує власні колористичні вирішення на обмеженій палітрі. Він обирає окремі, здебільшого прохолодні, основні тони й досягає широкого використання різноманітних відтінків цих тонів. У такий спосіб досягається м'якість і гармонійність кольорових співвідношень, музична єдність загального враження. Гейнсборо притаманна витончена спостережливість характерних станів англійської природи з розсіяним крізь легкі хмарини світлом, з вологою атмосферою, що оповиває предмети й пом'якшує їхні обриси. Особливо чітко це позначається в його пейзажах та портретах з пейзажним фоном, але й у портретах в інтер'єрі саме це відчуття теж покладено в основу живописного вирішення.

Яскравим прикладом легкого, майже акварельного живопису є «портрет герцогині де Бофор» («Дама у блакитному», 1770-ті). Чарівна леді в її юні літа, з витонченою скромністю образу, вишуканою стриманістю пози. Художник позначив у портреті те, що саме він бажав помітити в моделі. Рухливо-мрійливий погляд, готові до посмішки вуста, ледь помітний поворот голови, вишукано-недбалий жест руки, що ледь торкається тонкої тканини вбрання – образ сплетено з незавершених, ледь намічених рухів. Блакитні, сріблясто-сірі, перламутрові, рожеві й білі тони непомітно переходять один в один. Шар живопису настільки тонкий, що крізь нього проглядає плетіння холсту. Мазки тонкого пензля, хвилясті, перехресні, але здебільшого паралельні – сині, чорні й сірі штрихи, формують високу напудрену зачіску.

Бездоганні пензлеві доторки перетворюють олійний живопис на якусь подобу прозорої струменистої акварелі.

На початку сімдесятих років твори художника свідчать про зрілість майстра: «Портрет місіс Грехем», «Блакитний хлопчик» («Портрет Джонатана Батолла», бл. 1770), – саме тут виявився вплив Ван Дейка, – у гармонійності колориту та граційній плинності лінійного ритму. Цей вплив підкреслено добором аксесуарів, наприклад, модель у другому портреті свідомо вбрано в аристократичний костюм XVII ст.

Найповнішого розвитку творчість Гейнсборо досягає після переїзду художника до Лондону (1774 року). У «Портреті Сари Сіддонс» (1785), на відміну від твору Рейнолдса, він експонує артистку у звичайному вбранні, без зовнішніх аксесуарів професії, його над усе цікавить її особиста людська сутність та відчуття власної гідності (рис. 2.53). Ще більш характерний для творчості Гейнсборо «Портрет місіс Робінсон», де відому артистку представлено під час відпочинку в парку, заглиблену в легке замислення. Тут художник намагається не стільки передавати індивідуальність моделі, скільки вираз загального поетичного стану образу. Гейнсборо наближається до своєрідного «портрету настрою», з відчутними нотами сентименталізму. З м'якою чарівністю виконано «Портрет пані Шерідан» (дружини відомого драматурга, бл. 1783 р.). Заглиблену у власні думки, її показано серед пейзажу. Мрійливість образу пов'язано зі спокійною тишею вечірньої пори й променями закатного сонця.

Важливу роль у розвитку англійського мистецтва відіграли також пейзажі Гейнсборо. У пейзажах 1770-х років («Візок», «Водопій») зображено сцени сільського життя Англії, з характерним станом її природи. Блискучий розвиток англійського пейзажного живопису в перші десятиліття XIX ст. багато в чому зобов'язаний живописним відкриттям Гейнсборо в правдивому й реалістичному відтворенні світла й повітря в характерних станах англійської природи.



Рисунок 2.1 – План Собору
Св. Павла у Лондоні, арх. К. Рен

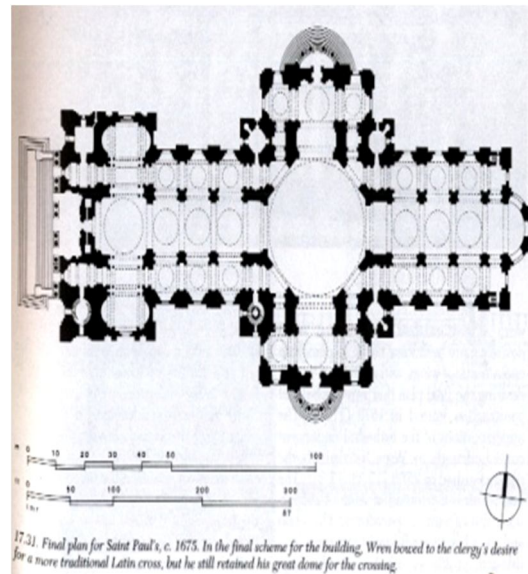


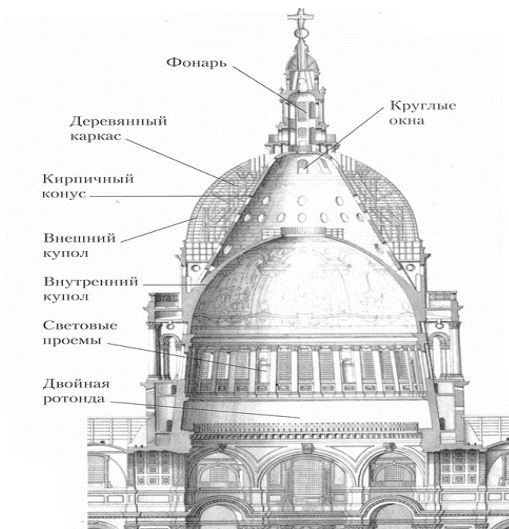
Рисунок 2.2 – Собор Св. Павла
у Лондоні, (план)



Рисунок 2.3 – Собор Св. Павла
у Лондоні (інтер'єр)



Рисунок 2.4 – Собор Св. Павла
у Лондоні



СОБОР СВ. ПАВЛА

Рисунок 2.5 – Собор Св. Павла
у Лондоні

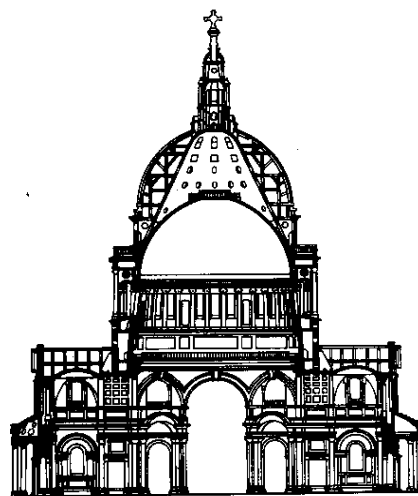


Рисунок 2.6 – Собор Св. Павла
у Лондоні, (перетин)



Рисунок 2.7 – Собор Св. Павла
у Лондоні



Рисунок 2.8 – Собор Св. Павла
у Лондоні



Рисунок 2.9 – Собор Св. Павла
у Лондоні

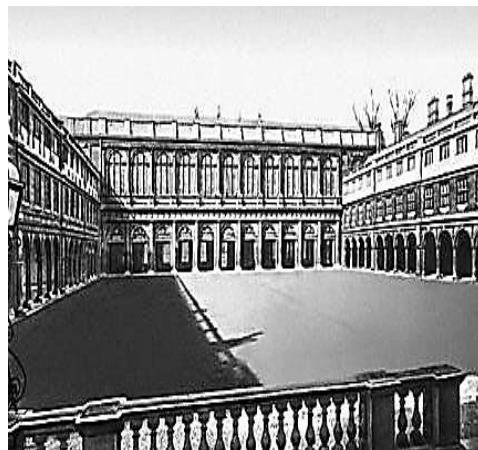


Рисунок 2.10 – Бібліотека
Триніті-коледжу у Кебриджі,
арх. К. Рен



Рисунок 2.11 – Палац Хемптон Корт,
арх. К. Рен



Рисунок 2.12 – Морський шпиталь
у Грінвічі, арх. К. Рен



Рисунок 2.13 – Бібліотека
Триніті-коледжу у Кебриджі,
арх. К. Рен



Рисунок 2.14 – Палац Хемптон
Корт, арх. К. Рен



Рисунок 2.15 – Палац Хемптон Корт,
арх. К. Рен

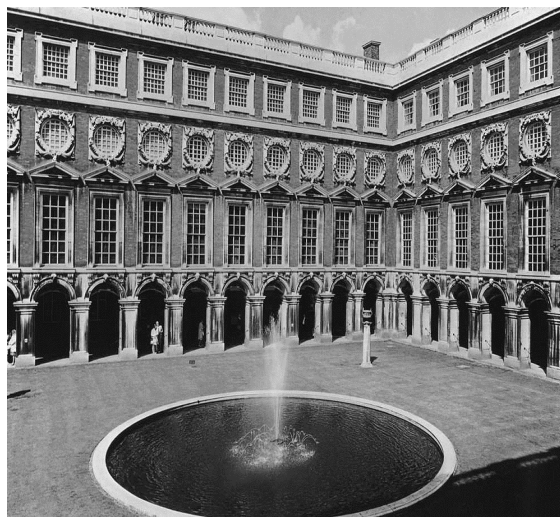


Рисунок 2.16 – Палац Хемптон
Корт, арх. К. Рен



Рисунок 2.17 – Палац Хемптон Корт,
арх. К. Рен



Рисунок 2.18 – Палац Хемптон
Корт, (інтер'єр) арх. К. Рен



Рисунок 2.19 – Морський шпиталь
у Грінвічі, арх. К. Рен



Рисунок 2.20 – Морський шпиталь
у Грінвічі, арх. К. Рен



Рисунок 2.21. Храм Перемоги і Згоди в Стоу арх. В. Кент



Рисунок 2.22. Храм Перемоги і Згоди в Стоу арх. В. Кент



Рисунок 2.23 – Храм Перемоги і Згоди в Стоу арх. В. Кент



Рисунок 2.24 – Храм Перемоги і Згоди в Стоу арх. В. Кент



Рисунок 2.25 – «Храм Перемоги і
Згоди в Стоу арх. В. Кент



Рисунок 2.26 – Садина у Чизвіку,
Р. Бойл, граф Берлінгтон



Рисунок 2.27 – Садина у Чизвіку,
Р. Бойл, граф Берлінгтон

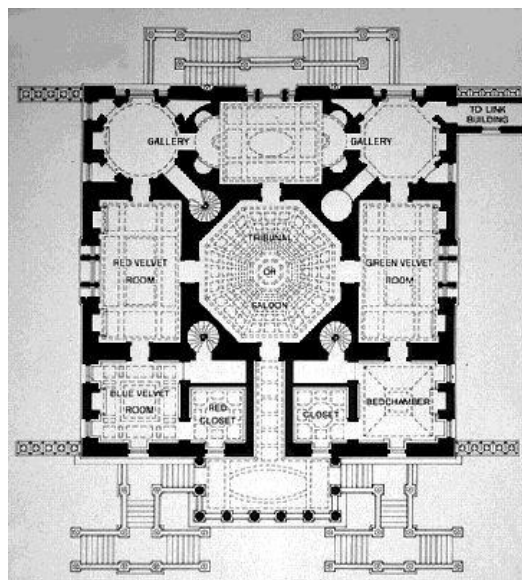


Рисунок 2.28 – Садина у Чизвіку,
(план) Р. Бойл, граф Берлінгтон



Рисунок 2.29 – Ансамбль у місті Бат,
арх. Д. Вуд

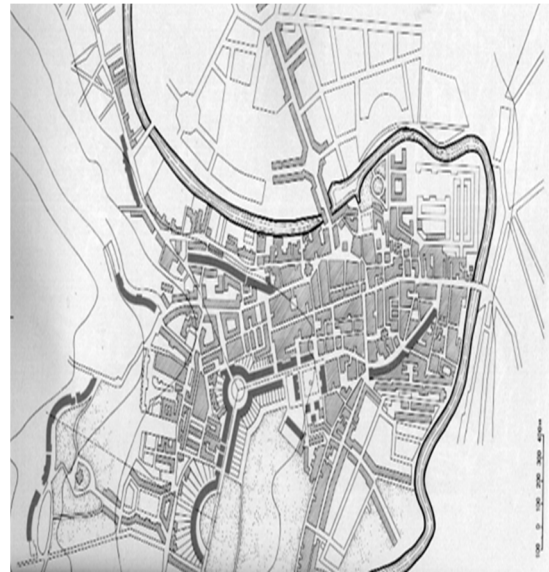


Рисунок 2.30 – Бат,
Реконструкція 1770-х



Рисунок 2.31 – Садина у Чизвіку,
Р. Бойл, граф Берлінгтон



Рисунок 2.32 – Бат, Майдан
Королівського Півмісяця,
арх. Д. Вуд



Рисунок 2.33 – Бат, Майдан
Королівського Півмісяця

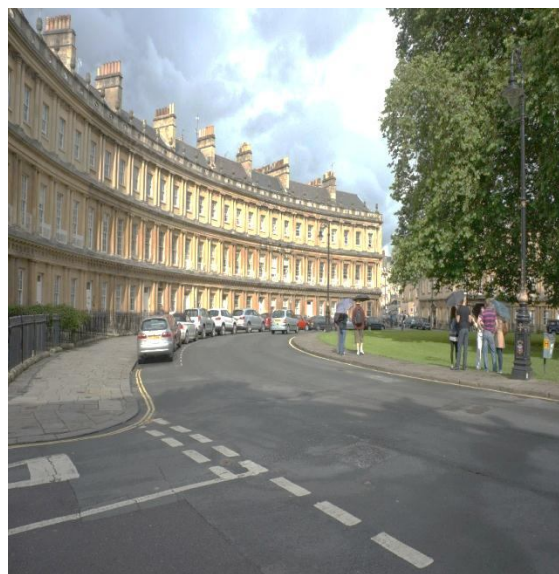


Рисунок 2.34 – Бат, Майдан
Королівського Півмісяця



Рисунок 2.35 – Бат, Майдан
Королівського Півмісяця

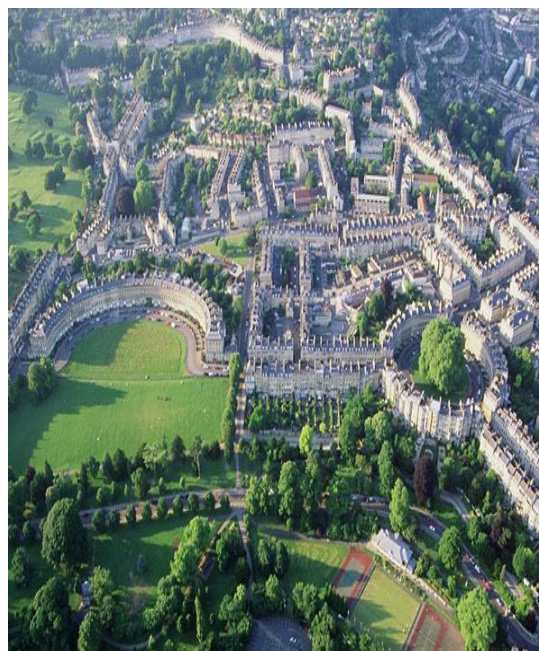


Рисунок 2.36 – Бат, Майдан
Королівського Півмісяця



Рисунок 2.37 – Кедлстон-Холл,
арх. Р. Адам



Рисунок 2.38 – Кедлстон-Холл



Рисунок 2.39 – Кедлстон-Холл

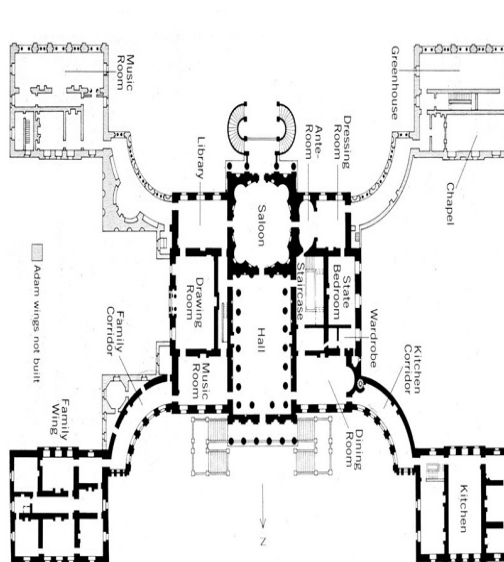


Рисунок 2.40 – Кедлстон-Холл
(план)



Рисунок 2.41 – Сайон Хаус, Інтер'єр,
арх. Р. Адам



Рисунок 2.42 – Сайон Хаус



Рисунок 2.43 – «Сайон Хаус



Рисунок 2.44 – «Сайон Хаус



Рисунок 2.45 – «Автопортрет з собакою», худ. В. Хогарт



Рисунок 2.46 – «Модний шлюб», худ. В. Хогарт



Рисунок 2.47 – «Парламентські вибори», худ. В. Хогарт



Рисунок 2.48 – «Торговка креветками», худ. В. Хогарт



Рисунок 2.49 – «Портрет Неллі О'Брайєн», худ. Д. Рейнолдс



Рисунок 2.50 – «Автопортрет», худ. Д. Рейнолдс



Рисунок 2.51 – «Дитина Семюел», худ. Д. Рейнолдс



Рисунок 2.52 – «Портрет леді Джонс в дитинстві», худ. Д. Рейнолдс



Рисунок 2.53 – «Портрет Сари Сіддонс», худ. Т. Гейнсборо



Рисунок 2.54 – «Прибережний пейзаж із пастухом і стадом», худ. Т. Гейнсборо



Рисунок 2.55 – «Портрет місіс Мэрі Грем», худ. Т. Гейнсборо



Рисунок 2.56 – «Сільська дівчинка», худ. Т. Гейнсборо

Контрольні запитання до розділу 2

1. Які риси ідеології містобудівної реконструкції було запозичено в А. Палладіо майстрами англійського класицизму?
2. Визначити риси *палладіанства* в реконструкції м. Бата за проектом архітектора Вуда.
3. У чому полягає значення принципу «трьох хвилястих рухів» у реформуванні паркового мистецтва XVIII століття?
4. Схарактеризувати особливості творчої манери К. Рена на прикладі головних його творів.
5. Яке значення творчості архітектора Р. Адама для розвитку класицизму в Англії та за її межами?
6. Визначити витоки школи англійського живопису на фоні європейських образотворчих традицій.
7. Як риси критичного реалізму позначено у творчості В. Хогарта?
8. Які особливості новонародженої національної живописної школи відбито у творчості Д. Рейнолдса й Т. Гейнсборо?
9. Визначити головні жанрові різновиди англійського портретного живопису.
10. Як на творчості Гейнсборо позначилися традиції голландського живопису?

РОЗДІЛ 3 АРХІТЕКТУРА Й МИСТЕЦТВО ІТАЛІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

3.1 Архітектура Італії XVIII століття

Після виходу з довготривалої кризи лише у другій половині XVIII ст. в Італії починає відроджуватися виробництво та повертається життя до міст. Італійські монархи проводять політику «освіченого абсолютизму» й заохочують мистецтва і науки. Дещо пожвавлюється економіка, італійські міста, особливо Венеція, ще продовжують зовні блискуче життя, з витратами великих коштів на оздоблення палаців та видовища, проте Італія загалом залишається економічно бідною й слабкою країною.

Архітектурний стиль першої половини XVIII ст. визначається як пізнє бароко, однак в пам'ятках цього часу помітно й посилення класицистичних тенденцій в італійському зодчестві. У другій половині століття класицизм зовсім витісняє бароко.

В першій половині XVIII ст. в Італії працювало декілька значних архітекторів.

Філіпо Ювара (Filippo Juvara). 1678–1736

Народився у Мессині.

Навчався в Римі у К. Фонтана. Від 1706 р. до 1735 рр. працював переважно в Турині. Виїздив до багатьох міст Італії.

Перебував у Лісабоні (1719–1720), де спроектував собор і замок, й Мадриді, де розпочав проектування королівського палацу. Майстер великомасштабних композицій.

Від 1760 р. – член Академії Сан Лука. Помер у Мадриді.

В околицях м. Турина Ф. Ювара збудував центричну з великим куполом церкву Суперга (1717–1731). Хоча у вирішенні купола й особливо завершень дзвіниць ще відчувуються барокові традиції, проте колонний портик має вже суто класицистичний характер (рис. 3.1).

Іншим значним твором Ювара є палаццо Мадама в Турині (1718), у ньому бароковий рельєф фасадної стіни поєднується основою повністю на ордерних елементах композицією, що досягає кульмінації у парадному вестибюлі, де сходяться просторі сходові марші, які утворюють просторовий ефект «ширвання» у повітрі верхнього майданчика (рис. 3.2).

Серед римських споруд, що зведені у першій половині XVIII ст., найвідомішими є фонтан ді Треві, як найбільший у місті (архітектор Н. Сальві, 1732-1762), і так звані Іспанські сходи, що ведуть від Іспанського

майдану до церкви Санта Трінїта (Св. Трійці) дель Монті (арх. А. Спеккі та Ф. Санті, 1720). Неабияку цікавість становлять також новий фасад старовинної церкви Сан Джованні ін Латерано (архітектор А. Галілеї) та головний фасад церкви Санта Марія Маджоре (оформлений архітектором Ф. Фуга). Тут елементи бароко, що слабшає й іде у минуле, сполучаються з рисами класицизму, який дедалі підсилюється й укріплюється.

Проте окремі високоякісні споруди не можуть виправити загальної будівельної депресії, яка панує в країні, тому Італія цього часу «експортує» багатьох архітекторів до Німеччини, Франції, Росії.

У другій половині XVIII ст. у країні вже не створюється значних споруд, проте Італія продовжує впливати на розвиток європейського зодчества блискучими результатами розкопок видатних пам'яток у Геркуланумі й Помпеях, результатами досліджень археологів й теоретиків архітектури. По всій Європі розповсюджуються численні блискучі гравюри найзначнішого майстра офорта й «правдивого започатковувача нового класицизму» **Джованні-Баттиста Піранезі**. Його тематичні графічні «сюїти» («Капричі», «Тюрми», «Види Риму») поширюють уявлення про античну культуру та пробуджують цікавість до неї, – саме це сприяє розповсюдженню й зміцненню класицистичних принципів в Італії та інших європейських країнах (рис. 3.3).

Джованні Баттиста Піранезі (Giovanni B. Piranesi). 1720–1778

Італійський архітектор і художник-гравер. Походженням з Венеції, від 1740 р. працював у Римі. Збудував єдину церкву (Санта Марія дель Приорато у Римі у 1765 р.).

Відомий як блискучий графік й знавець римської архітектури.

У книзі «Про велич архітектури римлян» пристрасно доводив перевагу етрусської й римської архітектури над грецькою. Уславився завдяки серії «Ведут» із 137 гравюр римських видів, що відіграли величезну роль у формуванні романтичного образу Вічного міста, і серії гравюр «Тюрми», від якої відраховують розвиток фантастичної архітектури.

Серед інших робіт Піранезі серії «Римські старожитності», «Різні манери прикрашення димарів» (1769), «Вази й канделябри» (1778).

Опубліковані роботи Д. Б. Піранезі привернули увагу до архітектури римської античності, оскільки саме ця архітектура тою чи іншою мірою шанувалася, а перевага античної архітектури над сучасною (XVIII ст.) визнавалася за символ віри усього століття. У власних творах художник доводив, що головними засобами виразності архітектури як монументального

мистецтва є велика архітектурна форма й надмасштабність її геометрії, разом із ритмікою членувань й насиченістю пластичними деталями. Гіпертрофована міць, драматизм композицій з різкими образотворчими ракурсами, соковита світлотінь, виразний майстерний штрих знайшли відгук у творчості декораторів, живописців, граверів, майстрів gobелену й авторів архітектурних фантазій від XVIII століття до XX століття.

Римські ведуги «Le Vedute di Roma» Піранезі публікувалися від 1745 р. і становили офорти з видами руїн в архітектурі Давнього й сучасного Рима. Цими офортами стали дуже популярними й значно вплинули на формування романтичної ідеї римської краси й пишноти.

Близько 1745 року Піранезі почав працювати над серією фантастичних внутрішніх видів в'язниць (сюїта «Тюрми»). Ці нав'язливі, темні, гнітючі види, жахливі й сильні образи, передусім, велетенський масштаб архітектури, торкали чутливі струни душі. Тут безсумнівно було вміщено самий піднесений Жах.

Пізніше ця схильність й устремління Піранезі до експлуатації надмасштабу й навіювання грандіозності виявилися притаманні його видам Риму й були очевидні у його «Древностях Риму» (*Antichita Romane*, 1756), де римська архітектура й древності були перебільшені, аби ввижатися гігантськими. У наслідок цього ті, хто під час Гран Тур відвідував Рим, а раніше захоплювався образами Піранезі, виявлялися схильними до розчарування дійсністю, тому що будівлі були менші, ніж то навіювалося художником.

Отже, образи Піранезі підсилили позиції, з яких античність розглядалася як неперевершене, найвеличніше, приголомшуюче й найшляхетніше за все, будь-коли створене вісімнадцятим століттям.

Пізніше, у 1761 році, Піранезі створив свої суперечливі «Чудеса архітектури римлян» (*Della Magnificenza de Architettura de Romani*), що виявилися, за власною сутністю, наочною полемікою, де схвалювалася перевага римської й етрусської архітектури над усіма іншими.

Подальша цікавість до першоджерел римської античності стимулювалася вже археологічними розкопками, які унаочнили схвильованим нащадкам правдиві образи мистецтва й архітектури Помпеї, Геркуланума й Стабії, захоронених виверженням Везувія у 79 р. від Р. Х.

3.2 Творчість Тьєполо та інших майстрів

У XVIII ст. римська та болонська школи поступаються провідними місцями в італійському мистецтві венеціанській школі. У першій третині

століття провідними живописцями у Венеції стають Себастьяно Річчі (1659–1734) та Джованні Батиста Пьяцетта (1683–1754).

Джованні Баттиста Тьєполо (Giovanni Battista Tiepolo). 1696–1770

Найбільший майстер італійського монументального живопису пізнього бароко й рококо.

Народився у Венеції. Навчався монументально-декоративному живопису в майстерні венеційського художника Ладзаріні, зазнав відчутного впливу творчості Тиціана, Тинторетто й особливо Веронезе.

Уславився численними монументальними розписами у палацах Венеції, Мілану, Вюрцбурга й Мадрида.

Джованні Баттиста Тьєполо немов би замикає коло пошуків стилю бароко. Починаючи від 1730-х років художник досягає чудової майстерності. Своєрідність живопису Тьєполо найяскравіше виявляється у розписах плафонів церков й ще численніших палаців Венеції та її області, Удіно, Бергамо, Мілану, княжої резиденції у Вюрцбурзі та королівського палацу в Мадриді. На виконаних художником плафонах створюються великомасштабні просторові ілюзії – у небесних просторах серед хмарної клубочині мешкають боги, німфи й інші фантастичні істоти, ширяють крилаті фігури, шалено мчать коні з колісницями, майорять прапори, височать обеліски й піраміди. Враження неосяжності простору створюється перевагою у полях плафонів інтервалів між окремими групами фігур, – оголених і вбраних за модами Сходу та Європи XVI ст., як і неперевершено майстерно відтвореною повітряною перспективою. Образи, виконані у світлій гамі з перевагою блідо-брунатних, сірих, сліпучо-білих, жовтих, рожевих та лазурових фарб, створюють радісний настрій з відчуттям урочистої серйозності створених художником постатей, що ніколи не посміхаються.

До часів розквіту творчості майстра належать розписи палаццо Лабіа у Венеції (1745–1750), де серед багатой барокової архітектури (виконаної постійним співробітником майстра Менгоцци Колона) розгорнуто сцени з історії. Це роботи «Зустріч Клеопатри й Антонія», «Бенкет Клеопатри», де дію перенесено з античного світу до пишного оточення Ренесансу (рис. 3.4).

Для палацу у Вюрцбурзі художник виконує у 1751–1753 рр. кілька особливо відомих фресок – розписів «Імператорської зали», зроблених на теми історії Середньовіччя й присвячених звершенням Фрідріха Барбароси.

Невдовзі після повернення з Вюрцбургу Тьєполо стає першим президентом реорганізованої Венеціанської Академії вишуканих мистецтв. На початку 1762 р. художник приймає запрошення іспанського королівського двору й переїздить до Мадриду, де працює до кінця життя над грандіозними плафонними композиціями, що уславлюють діяння іспанської монархії (наприклад, «Апофеоз Енея»).

Не менш вигадливий й майстерний Тьєполо у станкових творах. Якщо у його фресках переважає прохолодна тональність, у картинному живописі колорит теплішає й кольори стають більш інтенсивними. Видатними прикладами світського живопису художника є «Тріумф Амфітрити» (близько 1740), «Бенкет Клеопатри» (бл. 1744), «Ринальдо у садах Арміди» (1750–1755); композиції художника на сакральні теми перевершують твори усіх його сучасників: «Св. Текла під час молінь про спасіння Есте від чуми» (1758), «Мучеництво Св. Агати» (1745–1750). Неперевершений художник і як рисувальник, особливо як офортист (наприклад, у серіях офортів «Каприччі» та «Скерциді-фантазія»).

3.3 Пейзажний живопис

У станковому живописі специфічною галуззю, що користувалася особливою популярністю серед венеційських художників XVIII ст., стають пейзажі (*ведута*), які з топографічною точністю відображують певні краєвиди Венеції та її околиць.

Джованні Антоніо Канале (Каналетто) (Giovanni Antonio Canale). 1696–1768

Митець походить із родини відомих художників – театральних оформлювачів.

Відомий прізвиськом *Каналетто* (тобто – маленький Канале); спершу навчався у власного батька, разом із яким у 1719 р. перебував у Римі.

1720 році художника прийнято до гільдії живописців Венеції.

У 1746 р. художник від'їздить до Лондону, до Венеції повертається у 1756 р., де 1763 року його було прийнято до Венеційської Академії живопису й скульптури.

Каналетто у власних творах, що нагадують грандіозні театральні декорації, з винятковою правдивістю і разом із поетичністю зображав майдани та канали Венеції зі жвавим рухом гондол і людей, чудово відтворюючи насичену вологою атмосферу Венеції й досягаючи чудових ефектів освітлення. До буденних мотивів міського існування (наприклад, у

пейзажі «Подвір'я каменотеса», 1726, із чудовим краєвидом на величну дзвіницю церкви Санта-Марія делла Карига, де поряд із суворими архітектурними формами туляться кам'яні халупки) в іншому разі додаються сцени святкового пожвавлення, що відтворюють розкоші й пишноти патриціанської республіки, яка вже доживає власного віку. Такий твір «Прибуття французького посла до Палацу дожів» (1726–1727), де дія відбувається на урочистому фоні Палацу й п'яцетти Сан Марко з двома увінчаними крилатими левами колонами – символами міста.

Картина «Мол і набережна Скъявоні, вигляд із боку затоки Сан Марко» (1728) експонує найширшу набережну Венеції – традиційний променад, куди з боку моря долучено мол – огорожувальну споруду, що захищає набережну від затоплення та є причалом для гондол. Фігури гондольєрів ретельно прописано. Проста й зрозуміла композиція твору «Міст біля Арсеналу» (1730–1731), із червоною цеглою стін і башт Арсеналу, що чітко вирізняються на фоні глибокої синяви каналу. Міст над Палацевим каналом, названий Солом'яним через розташовані по протилежних його боках сінохранилищах, з відкритим колонним порталом й барельєфом крилатого лева (символа Венеції), становить одну з найперших пам'яток венеційського Ренесансу.

Картина «Регата на каналі Гранде» (1731). Художник неодноразово звертався до теми щорічної регати на венеційському Великому каналі, що влітку кожного року ставало місцем традиційного змагання веслярів. Колористика ведуть ритмізована плямами охри з червоним у зображеннях фасадів розмаїтих неповторюваних будинків. Човни й фігури веслярів та «прекрасних дам» виписано легкими й тонкими мазками. Небо у зображеннях Каналетто випереджає досягнення англійських пейзажистів XVIII–XIX століть.

У «капричіо» (фантазіях) Каналетто використовує вигадані пейзажні мотиви, – з використанням власних натурних ескізів, виконаних у різних кутках Венеції раніше. Такий є «Пейзаж із руїнами» (1740).

Картина «Прийом французького посла у Венеції» (1740) експонує сцену на набережній перед палацом Дожів, що збіглася з драматичним наближенням важкої хмари; картина «Відбуття дожа на заручини з морем» демонструє те ж місце, але з іншого ракурсу та погляду. Цього разу воно заповнене незліченними гондолами й справляє сліпучо-яскраве враження (рис. 3.5).

Останні роки творчості Каналетто присвячує фантазіям на архітектурні теми, як, наприклад, у «Архітектурному каприччо з колонадою» (1765).

Художник вдається у власних живописних дошках й до певних прийомів-витівок, що вносять до *ведута* елементи вигадки, – наприклад, – віддзеркалення пейзажного простору чи перестановки окремих його фрагментів.

Розвиток венеційської художньої культури XVIII ст. знаходить гідне й блискуче завершення у майстерних і темпераментних творах Франческо Гварді.

Франческо Гварді (Francesco Guardi). 1712–1793

Один із найбільших пейзажистів епохи.

Художню роботу розпочав у сімейній майстерні 1730 року.

У 1760 р. Франческо вже керівник майстерні декоративного живопису, від 1762 р. – як визнаний майстер ведут – член корпорації венеційських живописців. У 1782 р. проголошений головним живописцем Венеції.

У 1784 р. став членом Венеційської Академії мистецтв.

Помер у Венеції.

Живописцеві властиві вільна, майже ескізна техніка й сміливість яскравого колориту. Фігурні композиції художника нечисленні, найбільшу частину творчої спадщини Гварді складають каприччі – вигадані пейзажні композиції. Саме цей жанр дозволив йому задемонструвати свій талант пейзажиста – у сріблясто-брунатнім колориті. Гварді найчастіше обирає ті самі місця, що й Канале, проте знаходить більш витончені, немов би миттєві ефекти освітлення в пошуках, передусім, поетичного настрою (рис. 3.6).

Навіть багатофігурні композиції художника будуються як ефектні міські пейзажі (наприклад, «Пій VI благословляє народ на майдані Святих Іоанна й Павла», 1782 р. Тут зображено усі головні й видатні будівлі третьої за величиною венеційської площі: велична церква Санті Джованні де Паоло, оздоблена в інтер'єрі картинами Паоло Веронезе, Скуола Гранде ди Сан Марко з фресками Якобо Тінторетто й бронзова статуя кондотьєра Коллеоні роботи Андреа Вероккіо).

Та все ж головний жанр художника – каприччі: вигадані пейзажі, вільні художні інтерпретації міських краєвидів. Саме каприччі дозволяли художникові складати витончені комбінації мотивів, реальних та вигаданих, поєднаних найголовнішим – духом Венеції. У власних творах Гварді демонструє дивовижну колористичну витонченість, бо пейзажі проникнуто особистим ставленням художника до рідної Венеції.

Картина «Гондола у сутінках» (1780–1785) – один з останніх видів Венеційської лагуни, що написаний Гварді. Зображення водної гладіні максимально спрощене й наближене до монохроматичної площини. Картина вихоплюється з натуралістичних обмежень, реальність розчиняється у сріблясто-сірій туманній димці. Архітектурні елементи свідомо відсунуто художником на дальній план, майстер візуально розширює простір, розгортаючи місто на виднокрузі до нескінченності, щоб широчінь лагуни вважалася нехопною. Атмосферою сильної емоційної напруги просякнута й «Каприччо з готичною аркою» (1782–1786). Головний композиційний елемент – архітектуру – Гварді відтворює винятково за допомогою світлотіні.



Рисунок 3.1 – Церква Суперга в Турині, арх. Ф. Ювара



Рисунок 3.2 – Церква Суперга в Турині, арх. Ф. Ювара



Рисунок 3.3 – Церква Суперга в Турині, арх. Ф. Ювара



Рисунок 3.4 – Церква Суперга в Турині, арх. Ф. Ювара

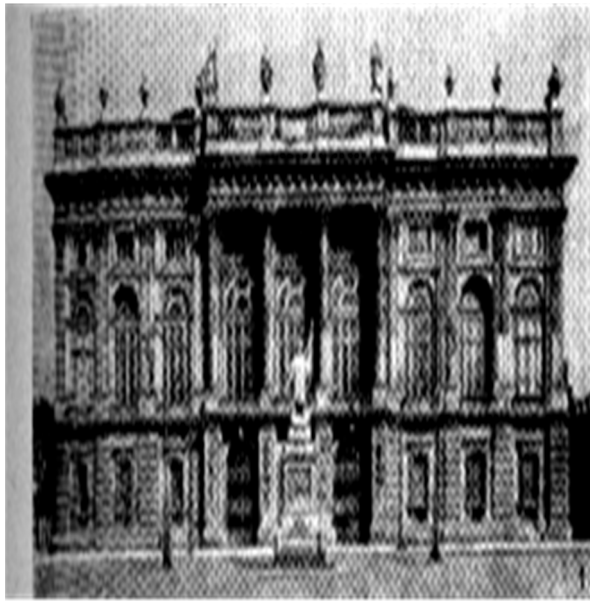


Рисунок 3.5 – Палаццо Мадама
в Турині, арх. Ф. Ювара



Рисунок 3.6 – Палаццо Мадама
в Турині, арх. Ф. Ювара

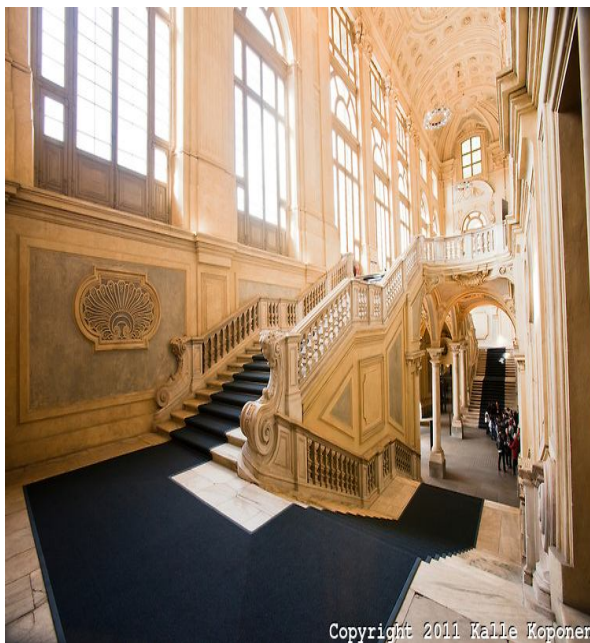


Рисунок 3.7 – Палаццо Мадама
в Турині, арх. Ф. Ювара



Рисунок 3.8 – «Види Риму»,
худ. Д. Б. Піранезі



Рисунок 3.9 – «Бенкет Клеопатри»,
худ. Дж. Б. Т'єполо



Рисунок 3.10 – «Авраам та три
Янгола», худ. Дж. Б. Т'єполо



Рисунок 3.11 – «Флейтист»,
худ. Дж. Б. Т'єполо



Рисунок 3.12 – «Бог-Батько»,
худ. Дж. Б. Т'єполо



Рисунок 3. 13 – «Відбуття Дожа на заручени з морем», худ. А. Каналетто

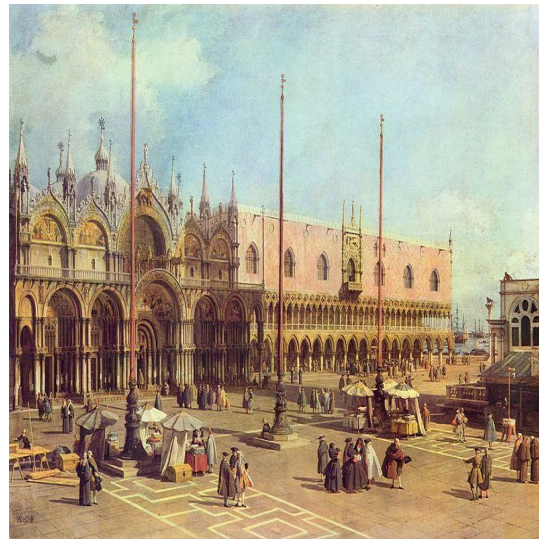


Рисунок 3.14 – «Площа Сан Марко», худ. А. Каналетто



Рисунок 3.15 – «Площа Сан Марко», худ. А. Каналетто



Рисунок 3.16 – «Площа Сан Марко», худ. А. Каналетто



Рисунок 3.17 – Пейзаж,
худ. Ф. Гварді



Рисунок 3.18 – «Аллегорія
Надії», худ. Ф. Гварді



Рисунок 3.19 – «Гала-Концерт»,
худ. Ф. Гварді



Рисунок 3.20 – «Палаццо
Доджей», худ. Ф. Гварді

Контрольні запитання до розділу 3

1. Визначити особливості творчості найвідоміших римських й туринських архітекторів XVIII століття.
2. Яке значення для розповсюдження ідей класицизму в Європі мала графічна творчість Д. Б. Піранезі?
3. Які особливості жанру *ведута* відбито у творчості Каналетто й Гварді?
4. Визначити характерні риси монументального живопису пізнього бароко у творчості Д. Б. Тьєполо.
5. Які нові центри італійського живопису отримують найбільший розвиток у XVIII столітті?

РОЗДІЛ 4 МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА Й МІСТОБУДУВАННЯ НІМЕЧЧИНИ XVIII століття

4.1 Особливості розвитку містобудівної культури

Німеччина XVIII ст. складалася з численних порізнених держав (князівств): графств, єпископств, абатств, герцогств, курфюрстств, баронств тощо, більшість з яких ледь досягали площі у 15–20 км². У німецьких князівствах мешкало близько 30 млн осіб, проте городяни складали незначний відсоток населення: якщо сільських поселень було близько ста тисяч, міст у цей період налічувалося близько 2300, а ще до 3000 торговельних містечок, із дуже нерівнозначною економічною та політичною значущістю. Разом зі значними промисловими й торговельними центрами (Берлін, Наумбург, Мюнхен, Дрезден, Магдебург, Кельн) були й напівміста-напівсела, чиє населення ледь досягало якихось двох тисяч мешканців.

Ансамблі палацевих резиденцій часто ставали центрами німецьких міст. Найцікавішим прикладом розвитку міста у XVIII ст. може бути столиця князівства Гессен-Кассельського – м. Кассель. Воно на початок століття складалося з кількох послідовно сформованих районів, що групувалися побіля середньовічного Альтштадта (відомого з X ст.). У XVIII ст. до структури міста додалися нові палацеві, церковні, театральні та музейні будівлі. Створюються просторі майдани, головна прямолінійна вулиця – Кенігштрассе, що поєднує Кассель із приміською парковою резиденцією місцевих ландграфів (її було сплановано італійським архітектором Гвернієро у першій половині XVIII ст.). План Касселя демонструє поєднання різночасових планувальних утворень, які було створено трьома поколіннями архітекторів: батьком, сином та онуком з родини дю Рой. Із плану міста стає зрозумілим, що хоча зодчі й намагалися досягти планувальної єдності порізнених міських районів, однак це виходило далеко не завжди, тому місто швидше нагадувало колаж із живописних та регулярних планувальних композицій, ніж цілісну об'ємно-планувальну структуру.

Забудова м. Берліна протягом XVIII ст. сполучає наслідки приватної ініціативи з державними заходами. Пруський уряд намагався якнайшвидше перетворити середньовічне укріплене місто на велику столицю з високим рівнем благоустрою. У 1721 р. було утворено комісію, що стежила за зведенням усіх будівель та споруд у місті. Було введено регламентуючі правила, які діяли протягом усього XVIII ст. й стосувалися ширини та висоти фасадів, кількості вікон, поверхів й вартості забудови.

На початку століття, щойно Прусію було проголошено королівством, почалося проектування й створення в Берліні великих архітектурних комплексів. **Андреас Шлютер** реконструював королівський палац й запропонував розчистити перед ним площу на зразок королівських майданів французьких міст. Він же 1706 року збудував Арсенал на початку проспекту Унтер-ден-Лінден. Цим було закладено важливий елемент у розвитку архітектурного ансамблю проспекту. У 1730-х роках **П. Герлах** та **Ф. Дітріхс** створили тут палаци у стриманому стилі бароко.

Протягом XVIII – першої чверті XIX століть багато будівель на проспекті було перебудовано у класичному стилі. Водночас закладалися основи ансамблю майдану Академії, що розміщувався у західній частині міста (рис. 4.1). Його було периметрально оформлено єдиним за вирішенням фронтом будівель. На ньому симетрично зведено дві баштоподібні церкви з високими видовженими барабанами й куполами. Загалом архітектура Берліну XVIII ст. позначалася сполученням стриманості та скромності переважної частини житлових будинків із монументальними акцентами палаців, церков, дзвіниць, театрів, вибудованих у стилі бароко або класицизму.

Проте Берлін на початку XIX ст. залишався містом із 150-тисячним населенням, тому столиця Пруссії дуже поступалася за розмірами й розмахом будівництва найбільшим європейським столицям: Парижу й Відню, Лондонові й Петербургу. Утім протягом першої половини XIX ст. розгортається значне громадське будівництво, зокрема, великих музейних будівель.

На захід від Берліну протягом XVIII – першої половини XIX століть розвивається м. Потсдам, як характерний для Німеччини зразок міста-резиденції. Саме тут знаходився найбільший палацевий комплекс Пруссії. У ньому парк за розмірами території (у завершеному вигляді) набагато перевершував власне поселення. Місто, парк і палац розвивалися у тісному взаємозв'язку, але композиційно палацева частина домінувала. Потсдам мав регулярне планування, із прямими вулицями й забудованою однаковими двоповерховими будинками (з обов'язковими мезонінами) найширшою в місті головною вулицею. У схожій манері було виконано майже всю забудову міста.

4.2 Творчість Карла-Фридриха Шинкеля.

Сполучення неокласицизму, раціоналізму й протофункціоналізму

На початку XIX ст. в архітектурі й містобудуванні Пруссії значну роль почав відігравати видатний зодчий **Карл-Фридрих Шинкель**, який за правом власного таланту й знань посів місце провідного німецького архітектора.

Карл-Фридрих Шинкель (Karl-Friedrich Schinkel). 1781–1841

Видатний німецький архітектор, живописець і сценограф.

Народився у сім'ї архідиякона Лютеранської церкви.

Учень Фридриха Гіллі у щойно заснованій Академії Архітектури (1798–1800). У 1803–1805 рр. відвідав Італію й Францію, пізніше (1826) перебував у Англії.

Працював у Берліні. Спочатку займався живописом, став першим німецьким літографом (1811). Член Берлінської академії художеств (1811).

До зодчества звернувся у 1810 р. Перші будівлі, – Нова Кордегардія (1816), Театр (1818–1821) й Старий Музей (1822–1828), – поєднують прагнення наслідувати грецькій класиці з утилітарністю французької архітектури часів Революції.

Разом із романтичним захопленням неоготикою намагався розробити суто функціональний підхід до архітектури, що долає залежність від класичних зразків. Яскравий зразок протофункціоналізму зодчого – будинок Будівельної академії в Берліні (1831–1835).

Від 1839 – головний директор урядових будівель.

Розробив альбоми зразків для ремісників і промисловців, через що вважається провозвісником сучасного дизайну.

Фридрих Гіллі (Friedrich Gilly). 1772–1800

Німецький архітектор. Працював у Берліні. Автор першої у Німеччині неокласичної будівлі – Монументу Фридриха Великого.

Викладав у Берлінській будівельній школі й архітектурній Академії. Незважаючи на недовге життя, встиг неабияко вплинути власними ідеями й творчими задумами на молодого К.-Ф. Шинкеля.

Творчість Шинкеля знаменує пізній період німецького класицизму, коли той почав замінюватися романтичними тенденціями, що набрали характерних рис у німецькій естетичній культурі кінця XVIII – початку XIX століть.

Після завершення навчання у Будівельній школі в Берліні, де він став учнем молодого, але вже відомого архітектора **Фридриха Гіллі** (1772-1800), художник і архітектор-початківець мандрував Францією та Італією. Саме там він ознайомився з останніми досягненнями архітектури, досконало вивчив спадщину Давнього Риму й знайшов образотворчий вираз власного розуміння архітектури як невід'ємної частини природного ландшафту. Із позицій естетики романтизму Шинкель формулює власне розуміння краси тектонічної форми як зв'язки Духа над матерією. Для нього архітектура відбиває конфлікт між свободою й необхідністю, ідеалом та дійсністю. У

розумінні Шинкеля перемога духовного, творчого людського початку знаходить вираз, між іншим, у безупинно зростаючій свободі, з якою архітектура, порівняно з минулим, вирішує проблеми статичності.

Зодчий був переконаним шанувальником античності, але водночас його приваблювало й середньовічне німецьке мистецтво. Шинкель увесь час рівною мірою залишався «класиком» і «готиком». Проте вибір тієї чи іншої художньої системи у Шинкеля не довільний, а пов'язаний з характером архітектонічних образів. Майстер протиставляє образи готики й класики як втілення жіночності й мужності в архітектурі.

Найважливішою естетичною проблемою пізнішого етапу творчості Шинкеля були пошуки «сучасного, нового стилю» архітектури й мистецтва. «Усі великі епохи залишили свій стиль і для нашої епохи. Чому ж ми завжди повинні будувати в стилі іншого часу! Якщо можна вважати заслугою зберігати чистоту кожного стилю, то чи не буде заслугою ще більшою створити свій власний стиль», – зауважує зодчий. Найвище завдання архітектури свого часу Шинкель вбачає у створенні саме «власного чистого стилю». Хоча його творчість досягла високої довершеності у класицистичних творах, він, крім того, був у Німеччині провідним пропагандистом неоготики, з широким розмахом та досконалим вмінням наслідував творам середньовічних майстрів.

Головні будівлі зодчого було виконано у 1816–1830 рр. Шинкель розвинув ряд ансамблів Берліна. Він збудував кордегардію (сторожу) на Унтер-ден-Лінден («Нову гауптвахту», 1816–1818) – кубічний об'єм із величним шестиколонним доричним портиком, де зодчий знайшов власне вирішення доричного фризу з фігурами богинь Перемоги замість тригліфів. Цим стилістично підтримано «грецьку тему» Бранденбурзьких воріт Лангханса (рис. 4.2, 4.3). У 1818–1821 рр. майстер завершив ансамбль майдану Академії. Між симетрично розташованих церков він збудував новий драматичний театр на фундаментах зруйнованого пожежею театру Лангханса. Великі паси заскленних віконних отворів на фасадах перериваються лише тонкими імпостами, надаючи класичним формам готичної легкості (рис. 4.4).

Початок «століття музеїв»

Протягом останніх десятиліть XVIII ст. європейські монархи й князі відкривали власні резиденції для публіки, а отже, зібрані там колекції давнього мистецтва (передусім скульптури) ставали об'єктами споглядання й вивчення. Це робили відповідно до закликів і настанов Дідро й Вінкельмана, у яких проголошувалося: якщо класичне мистецтво буде доступне для

споглядання широкою публічністю, це справить ефект повсюдного морального піднесення.

Раннім зразком музейної будівлі, спорудженої саме й винятково з просвітницькою метою, була галерея скульптури (гліптотека) у Мюнхені, 1816–1830 рр., арх. **Лео фон Кленце** (Leo von Klenze, 1784–1864). Її збудовано на замовлення Людвіга Баварського, монарха князівства, що напередодні отримало статус незалежного королівства. Людвіг, – пристрасний патрон архітектури що віддано вірив у її публічну роль, швидко розпочав перебудову Мюнхена на королівську столицю, щоб прикрасити місто й перетворити його на символ німецького народу.

Перед Кленце постало подвійне завдання: створити новий тип будівлі й водночас надати їй відповідного, придатного до впізнання вигляду. То був перший публічний музей скульптури, що зробив доступними для споглядання ранньокласичні грецькі скульптури з фронтона храму Афайї на острові Егіна. Щойно відкриті (у 1811 р.) археологічними розкопками скульптури було придбано королем Баварії, а їх втрачені фрагменти відреставровано датським скульптором-неокласиком **Бертелем Торвальдсеном (Bertel Thorvaldsen)**.

Через те, що музей був створений з метою експонувати давньогрецьку скульптуру, фон Кленце зробив його у деталях класичним. Проте план виявився не давньогрецький, а скомпонований з квадратних чарунок, перекритих куполами, – він був заснований на плані публічної галереї, опрацьованому й опублікованому вчителем Л. фон Кленце, Ж.-Н.-Л. Дюраном, у Парижі (1802–1805). Зовні гліптотека не мала вікон, а лише «сліпі» ніші-едікули зі скульптурами, що були нагадуванням про те, що чекає на відвідувачів усередині. Як вхідний портик у центрі будинку наданий натхненний давньогрецькими зразками об'єм грецько-римського храму.

Від 1798 року турбота про публічну загальнодоступність королівських мистецьких колекцій керувала також і діями щодо музейного будівництва короля Пруссії Фридриха Вільгельма II та його куратора мистецтв Алоїза Хірта. Їхні рішення зміцнювалися ідеями видатного німецького натураліста Олександра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt) використати громадські культурні заклади у народній просвіті. К.-Ф. Шинкель ще 1800 року запропонував ескізи музею для розміщення королівських колекцій живопису й скульптури, але потрібна була цілковита поразка Наполеона у 1815 р., щоб вивезені імператором до Парижа мистецькі твори повернулися до пруської столиці.

Поряд з бароковим королівським палацом у центрі Берліна, на острові посеред р. Шпрее, Шинкель запроектував у 1822 р. й звів у 1824–1830 рр. так

званий Старий музей (Altes Museum, названий так на відміну від збудованого у 1841–1855 рр. Нового музею) із чудовим грецько-іонічним портиком-колонадою у вісімнадцять колон велетенського ордеру (рис. 4.5). Статуї, що увінчують аттик, символізують тріумф цивілізації над варварством, – ідеал, до якого, за переконанням зодчого, повинні спрямовуватися мистецтва й архітектура.

Музей становить великий прямокутний корпус (86 м на 53 м) й планувально відгороджує один бік королівського саду – «плезіру», а головним фасадом звернений до барокової королівської резиденції. Будівля замикає з протилежного від резиденції боку просторий майдан Люстгартен. Поряд розміщено берлінський собор й арсенал. Таким престижним місцезнаходженням художньої галереї підкреслено, відповідно до задуму Шинкеля, провідну монументально-містоформуючу роль й значення музею як центру культури.

Можливо через те, що музей мав визначити великий громадський простір і включитися до нього, Шинкель надав йому форму грецької *стої* (відкритої назовні колонади). Видовжена іонічна музейна колонада відповідає загальній середній висоті карнизів оточуючих барокових будівель. Величний прогін сходів, що займають третину довжини фасаду, веде на високий цоколь. По обидва боки від сходів встановлено кінні статуї (скульптор Альберт Вольф). Відвідувачі з подіуму іонічної колонади підіймаються ще вище – до ротонди. Відкритий вестибюль другого поверху з подвійними сходами використовується як майданчик, звідки відкривається захоплююча панорама міста.

Мистецькі твори, які було призначено до експозиції, охоплювали скульптуру й живопис із королівських зібрань, тому будівлю було поділено на дві зони: центральну ротонду з кесонованим куполом, вдвічі зменшеною подобою куполу Пантеону, де розміщувалася скульптура, та оточуючі галереї для живопису. Його належне освітлення було для зодчого предметом величезної турботи, тому він анфіладно розподілив систему галерей навколо внутрішніх світлових подвір'їв. Їхні стіни, як і зовнішні стіни, прорізано високими вікнами, а живопис вивішувався на перпендикулярних до них стінах або панелях, чим запобігався ефект глянцевого відблиску живописних поверхонь.

У Старому музеї Шинкель винайшов логічний план із начерком руху відвідувачів, заснованому на ретельному вивченні функції експозиції мистецьких творів, а навколо було створено оболонку, витриману в точно деталізованій давньогрецькій стилістиці. Усе спроектовано ніби саме так, як, здається, й самі архітектори з Древньої Греції здатні були б це виконати, якби

потребувався проект аж такого великого громадського музею. Отже, неокласицизм виявився безпосередньо пов'язаний з суспільним служінням й освітніми очікуваннями та надіями.

Елементи класичного характеру було також привнесено до ансамблю Сан-Сусі. Тут Шинкель створив два комплекси, де він намагався реконструювати принцип античних вілл, – Шарлоттенхоф і так звані «римські терми». Він сполучив живописність загального планування з інтимністю просторів, що склалися, та археологічною точністю окремих деталей, які наслідували античності. Майстер намагався знайти вираз власного ставлення до античності не тільки у знов створюваних власних творах, але й у пропозиціях з реконструкції. Він створив проект реконструкції Афінського акрополю у вигляді королівського палацевого комплексу, із забудовою його будівлями у «неогрецькому (новогрецькому) стилі» (що, безсумнівно, завдало б справжнім античним пам'яткам величезної шкоди; проте, варто зауважити, що на той час ще не було відпрацьовано сталі наукові методики реконструкції та реставрації археологічних об'єктів, а надто такого рівня; проектний ентузіазм Шинкеля щодо Акрополя скоріше свідчить про його щире й беззастережне захоплення високою класикою). На замовлення Миколи I у Криму (в Ореанді) Шинкель проектував царський палацевий комплекс. Щоправда, пропозицію створення величезного палацу в давньогрецькій стилістиці було відхилено через завищений кошторис будівництва.

Після повернення архітектора з Англії (1826) у його творчості настає новий період – загострення цікавості до готики. В її стилістиці зодчий створює Вердерську церкву (1825–1828), замок Бабельсберг поблизу Потсдама, берлінські палаци.

У подальшому творчість Шинкеля позначено раціоналістичними рисами, де він відмовляється від готичних стилізацій й буквального наслідування класиці. Архітектор, якого вразили англійські фабричні будівлі з червоної цегли й червоноцегляна німецька готика, кладе початок так званому «цегляному стилеві», що відтоді поширюється в архітектурі більшості європейських країн.

Визначним новаторським досягненням майстра виявилася споруда Будівельної академії в Берліні (1832–1835), що має форму простого кубічного чотириповерхового блока (рис. 4.6). Цей найдосконаліший з творів майстра, створений у пошуках нового архітектурного стилю. У нових пошуках Шинкель йде від практичних потреб сучасності, створюючи проекти побутових елементів предметного середовища в галузі художньої промисловості. Подальші пошуки стилю безперервно пов'язані в Шинкеля з

проектною розробкою низки нових типів будівель: фабрик, контор, торговельних пасажів, публічних бібліотек, багатоквартирного житла. Майстер намагається надати максимум світла всередині будівель, рішуче змінює співвідношення між полем стіни та світловими отворами, перетворюючи їх скляну частину на головний елемент фасадної площини (як, наприклад, у проекті торговельної будівлі 1827 р., із прийомом П-подібного плану, що максимально подовжує вітринний фронт. Цей прийом надалі широко використовуватиметься іншими архітекторами).

В образі Будівельної академії Шинкель по-новому акцентує громадську значущість цієї споруди в парадному ансамблі Унтер-ден-Лінден як будівлі, де розміщено великий працюючий людський колектив. Майстер підкреслює в архітектурі Академії її функцію, надаючи будівлі ділових та виробничих рис. Шинкель, насамперед, відкидає хибний прийом штукатурної імітації кам'яного русту, залишаючи відкритою фасадну цегляну кладку, – тут своєрідно трансформовано прийоми німецької готики. Роблячи вхід дуже скромним, він збільшує отвори вікон й поєднує вузькі простінки на всю висоту будівлі ребрами-пілястрами, чим створює близьку до каркасу систему легких вертикальних конструкцій. «Червона шухляда» Шинкеля, яку не визнали й не зрозуміли сучасники, була належно поцінована лише набагато пізніше. Уже на початку ХХ ст. майстрами німецького художнього об'єднання Веркбунд складається своєрідний «культ Шинкеля». Його проголошують «протофункціоналістом» (тобто першим функціоналістом, від грецького *prōtos* – протос, – перший).

Архітектор зробив чималий внесок до розвитку місцевої художньої промисловості, створюючи ескізи меблів і світильників й стимулюючи виробництво декоративного литва й кераміки, а також вітражів. Активно займаючись реставраційними роботами (зокрема, наглядом за добудовою Кельнського собору), Шинкель зміцнив справу охорони архітектурних пам'яток на широкій державній основі: за його ініціативою від 1815 року відповідні служби було створено на усій території Пруссії.

Творчість Шинкеля не лише увінчує розвиток класицизму в Німеччині. У цілій низці його проектів різноманітних міських будівель (університетів, музеїв, житлових будинків, торговельних комплексів) виявилися риси раціоналізму, прагнення знайти належну відповідь на змінні потреби зростаючих міст. Шинкеля можна вважати предтечею плеяди «піонерів сучасної архітектури,» зокрема, раціоналістичні відкриття Анрі Лабруста та інших «піонерів» теж вирости з творчого переосмислення надбань академічного класицизму.

4.3 Творчість інших провідних майстрів

Найзначнішим майстром берлінської архітектури початку XVIII ст. є **Андреас Шлютер (Andreas Schlüter, 1664–1714)**, – архітектор і скульптор. Від 1694 р. він працює в Берліні й добудовує розпочату раніше класицистичну за образом будівлю Цейхгаузу, – одну з кращих споруд столиці Німеччини, що відзначається композиційною чіткістю й пропорційністю фасадів. У 1698 році Шлютер розпочав роботу з розбудови королівського палацу в Берліні. Складений архітектором проект було реалізовано лише частково. Шлютер вибудував три флігелі (що утворюють внутрішнє подвір'я палацу), а також велику кількість палацевих інтер'єрів, між іншим головні сходи та парадні зали.

Архітектура Німеччини другої половини XVIII ст. розвивалась у формах класицизму. Спочатку відчувався вплив французьких класицистів, які раніше інших стали на шлях вивчення античності; в останній чверті XVIII ст. стиль німецького класицизму одержує послідовний та чіткий характер.

Карл Лангханс (Carl Langhans – 1733–1808) – будівничий відомих Бранденбурзьких воріт (1788–1791) – уже цілком класицистичний майстер, що відмовився від барочних прийомів. За зразок він обирає відому пам'ятку античності – Пропілеї Афінського Акрополю. Суворі й урочисті архітектура Бранденбурзьких воріт багато в чому визначила стилістичний характер низки пізніших споруд німецької столиці.

4.4 Мистецтво Німеччини другої половини XVIII століття

У другій половині XVIII ст. Німеччина опинилася в центрі нового художнього руху, пов'язаного з піднесенням цікавості до античності. Головним його провісником був **Йоган Йоахим Вінкельман**. Його книга «Історія мистецтва Давнини» (1764), що значно вплинула на наступні покоління митців, виявилася першою науковою працею, присвяченою питанням мистецтва, й у такий спосіб заклала основи мистецтвознавства. Вінкельман розглядав розвиток мистецтва на підставі раціоналістичної методології, пов'язуючи розквіт античного мистецтва з суспільними умовами грецьких міст-республік (полісів) й застосовуючи метод порівняльного вивчення мистецьких творів.

Книга Вінкельмана значно вплинула, зокрема, на молодого Гете. Останнього можна вважати наслідувачем ідей цього вченого й найбільшим представником німецької класицистичної культури кінця XVIII – початку XIX століть.

Йоган Йоахим Вінкельман (Johann Joachim Winckelmann). 1717–1768

Німецький історик мистецтва й «батько сучасної археології».

Походженням з сім'ї чоботаря.

Спочатку – репетитор і шкільний вчитель, – у 1755 р. зміг досягти посади бібліотекаря кардинала Альбані, – відомого колекціонера.

Його «Роздуми про живопис та скульптуру греків» (1755) уперше позначили проведення чіткої межі між мистецтвом античної Греції й Риму. У становленні класицизму значну роль відграла «Історія мистецтва давнини» (1756), де автор на полягав на абсолютній перевазі грецького генія над римським (чим започаткував так зване грецько-дорійське Відродження, або ж так званий «новогрецький стиль»).

«З незліченних пам'яток мистецтва, що дійшли до нас, цей є найціннішим об'єктом дослідження й відтворення, а отже, потребує детального обстеження, що складається... з суттєвих про нього відомостей, а також обстеження, у якому не просто поєднано найповчальніші факти, але й також і практичні принципи»

Йоганн Йоахим Вінкельман:
«Історія мистецтва Давнини» (1764)

В «Історії мистецтва Давнини» Вінкельман вперше визначив давньогрецьку естетику, – саме тут з'явилася відома характеристика грецького мистецтва: сповнене «шляхетної простоти й спокійної величі». Його «Історія», хоча й недостатньо завершена й повна, вперше підкреслювала органічне зростання й розвиток мистецтв, що проходить від періоду їхньої юності до розквіту й зрілості, а потім – і занепаду. Він також визначив такі природні, соціальні й культурні фактори розвитку мистецтва як клімат, політику й майстерність. Отже, Вінкельман допоміг наблизити німців до грецького мистецтва, та чи не найважливішим виявилось те, що він наголосив на облагороджувальному моральному значенні й впливі вивчення класичного мистецтва, доводячи, що шляхом доступності творів мистецтва публічності можна домогтися піднесення морального сумління нації. Саме цю ідею було охоче підхоплено німецькими монархами, що у тому ж столітті спонукало до створення численних громадських музеїв мистецтв.

Праці Вінкельмана відіграли роль у розвитку класицистичної естетики також і в інших країнах, однак у мистецтві багатьох послідовників німецького вченого прагнення до наслідування класичним зразкам

спричиняло абстраговані від дійсності пошуки і форми, відмову від зображення сучасного життя.

Антон Рафаель Менгс (Anton Rafael Mengs). 1728–1779

Один із провідних представників неокласицизму як у його теорії, так і в живопису. Син дрезденського придворного живописця Ізмаїла Менгса. Уперше перебував у Римі з батьком у 1841 р. У 1745–1746 рр. та 1749–1754 рр. працював у Дрездені, при дворі Августа III Саксонського. Багато років працював у Неаполі й Флоренції; член Академії Св. Луки й кількох інших академій. У 1761–1769 рр. і 1773 рр. – перший живописець Карла III Іспанського й суперник Д. Б. Тьєполо.

Саксонський художник **Антон Рафаель Менгс**, – приятель та однодумець Вінкельмана, – утілював ідеї класицизму в образотворчому мистецтві і став найвпливовішим представником цього напрямку в європейському мистецтві свого часу. Довгі роки художник працював у Римі, де під керівництвом батька сумлінно копіював антики (у цьому великому місті він і помер), у Неаполі, а також – в Іспанії. Менгс сполучав у власній творчості античні канони ідеальної краси з системою живопису болонських академістів XVII ст.

Найхарактернішою його роботою є розпис плафону центрального салону римської вілли кардинала Альбані (відомого колекціонера предметів мистецтва античної старовини). «Парнас» – (ескіз датовано 1761 р.) це ряд фігур (Аполлона й Муз), «побудований за дзеркально-симетричною схемою, – в ієрархічному порядку, – й схожий на кольоровий рельєф на пейзажному тлі, де пластика окремої фігури не переходить у пластику всієї картини» (рис. 4.7). Менгс трактує розпис як станкову картину, перенесену в площину стелі, рішуче відкидаючи ілюзорно-просторову систему побудови фрески, характерну для барокового живопису. Цікаво, що в центрі плафонної композиції вміщено саме приземкувату й найпростішу до примітивізму доричну колону, як певний знак класицистичного «грецько-доричного відродження», почерпнутий із давньогрецьких пам'яток Пестуму, де художник перебував особисто. Й. Вінкельман привітав «Парнас» як «прекрасний» настільки, що «навіть Рафаель вдячно вклонився б перед ним» (рис. 4.8).

Картина Менгса «Персей та Андромеда» є ще одним прикладом відродження класичного стилю (рис. 4.9.) Наприклад, взірцем Андромеди став античний рельєф із галереї Дорія Памфілі в Римі, а Персея – статуя Аполлона Бельведерського, дуже популярна у XVIII століття. Картину

непогано продумано, а її фігури вільно пророблено, проте велично-пихаті пози сприймаються манерними, жести – пересічними, а колорит – приглушений. Картина є одним із пізніх творів Менгса, над яким художник працював кілька років. У 1777 р. завершене полотно було виставлено у палаццо Барберині й викликало сенсацію. (Відповідно до ранніх джерел картину «Персей та Андромеда» було замовлено англійцем сером Уоткіном, і 1778 року її відправлено морем до Британії, проте корабель виявився захопленим французькими піратами, а картину було направлено французькому морському міністрові, до іспанського порту Кадіс, звідки її було доставлено до Версалю. Близько 1779 року твір придбали для Катерини II).

Еклектичний класицизм художника чітко експонований у картині «Суд Париса» (1779) (рис. 4.10). Для Менгса характерні міфологічні сюжети, і сцена суду Париса, що була традиційною в європейському мистецтві, надала йому можливість зобразити ідеальні оголені жіночі тіла. Плавні м'які жести й манерна тендітність поєднуються в цій картині з загальною жорсткістю композиції та глухуватим колоритом. Тут також помітні впливи Рафаеля й болонських академістів.

Утім разом із тим у портретних творах Менгса виявляється зацікавленість у натурі з усією її індивідуальною своєрідністю. Це наочно демонструє його «Автопортрет» (рис. 4.11). У 1775 році Менгс виконав цілу низку автопортретів. Портретні картини Менгса зазвичай є точним відтворенням моделей, однак їхня композиція й оброблення форми демонструють бажання художника наслідувати принципам неокласицизму. На картині «Портрет Вінкельмана» (1770-ті, між 1774 та 1776 рр.) подано образ видатного археолога та історика мистецтва, чия «Історія мистецтва Давнини» допомогла утвердитися неокласицизму (рис. 4.12). Теорії Вінкельмана значно вплинули на багатьох художників неокласицизму, звідси простота обстановки, відсутність дрібних деталей і добре продуманий врівноважений колорит. Від 1715 року найближчим послідовником вченого став Менгс. Історик мистецтва був впливовим приятелем художника й шанувальником його творчості. Вінкельман називає Менгса «німецьким Рафаелем», але це швидше захоплено-компліментарне перебільшення, ніж об'єктивне свідство реальної майстерності художника.

Сакральний, міфологічний та історичний живопис художника являв ідеальних персонажів й наслідував неокласичним зразкам, проте його портрети більш відверті й правдиві, тут він лише спрощує та стилізує форму.



Рисунок 4.1 – Майдан Академії
у Берліні



Рисунок 4.2 – Майдан Академії
у Берліні



Рисунок 4.3 – Браденбурзькі ворота,
арх. Лангханс К. Г.



Рисунок 4.4 – Браденбурзькі
ворота, арх. Лангханс К. Г.



Рисунок 4.5 – Нова Гауптвахта у Берліні, арх. К. Ф. Шинкель



Рисунок 4.6 – Драматичний театр, арх. К. Ф. Шинкель



Рисунок 4.7 – Старий музей у Берліні, арх. К. Ф. Шинкель



Рисунок 4.8 – Будівельна академія, арх. К. Ф. Шинкель



Рисунок 4.9 – «Парнас»,
худ. А. Р. Менгс



Рисунок 4.10 – «Персей та
Андромеда», худ. А. Р. Менгс



Рисунок 4.1 – «Суд Париса»,
худ. А. Р. Менгс



Рисунок 4.12 – «Автопортрет»,
худ. А. Р. Менгс

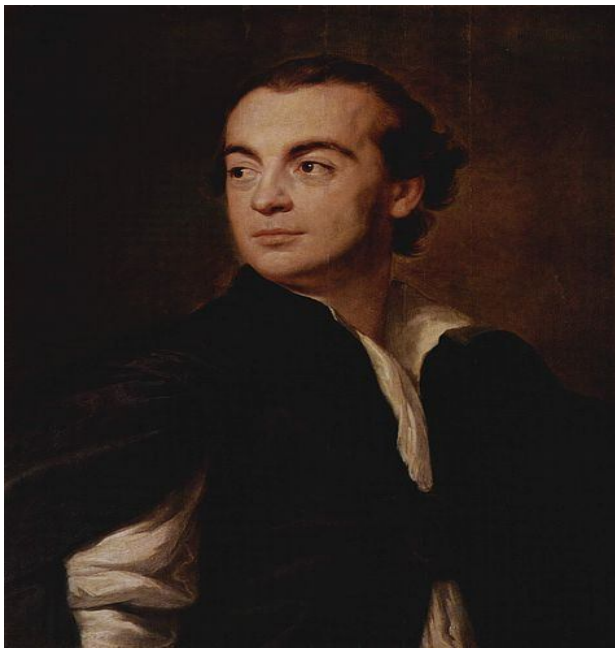


Рисунок 4.13 – «Портрет
Вінкельмана», худ. А. Р. Менгс



Рисунок 4.14 – «Святий Джон –
Баптист», худ. А. Р. Менгс



Рисунок 4.15 – «Христос на Хресті»,
худ. А. Р. Менгс



Рисунок 4.16 – «Апостол
Петро», худ. А. Р. Менгс

Контрольні запитання до розділу 4

1. Якими архітектурно-містобудівними досягненнями позначений розвиток Берліна у XVIII столітті?
2. Порівняти творчий внесок до формування центру Берліна арх. А. Шлютера й К. Лангханса.
3. Які раціоналістичні риси позначено у класицистичній спадщині К.-Ф. Шинкеля, зокрема, у споруді Будівельної академії в Берліні?
4. Визначити головні архітектурно-стилістичні ідеї пізнього періоду творчості К.-Ф. Шинкеля.
5. Який головний внесок до розуміння розвитку мистецтва зробив Й. Й. Вінкельман у власній праці «Історія мистецтва Давнини»?
6. У чому полягає головна відмінність живописного методу А. Р. Менгса порівняно з бароковою системою живопису?

РОЗДІЛ 5 МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА Й МІСТОБУДУВАННЯ РОСІЇ ТА УКРАЇНИ XVIII СТОЛІТТЯ

5.1 Архітектура й містобудування Петербурга до середини XVIII століття

5.1.1 Особливості містобудівного розвитку

Петербург (*Петерсберг*), другу столицю Росії, було засновано 16 травня 1703 р. Історія міста на Неві у 1703–1730-х рр. демонструє розвиток російської містобудівної думки цього часу.

Нове місто було задумано як великий торговельний вузол, що сполучає Схід і Захід, як воєнний форпост Росії на Балтиці, а невдовзі виникла думка про перенесення сюди також і центр державної влади. У своїх листах Петро I вже 1704 року називає Петербург столицею, а 1712 року місто офіційно отримує цей статус.

Можна виділити кілька послідовних етапів початкового розвитку міста: 1703–1709 рр. (від заснування міста до Полтавської перемоги), коли головна увага приділялася оборонним спорудам, а власне місто забудовувалося ще стихійно; 1709–1724 рр. – прискорення цивільного розвитку міста, а після 1714 р. початок регулярного планування Петербурга з остаточним утвердженням Росії на Балтиці; 1725–1737 рр. – дванадцятирічний період сповільненого розвитку міста після смерті царя-засновника, перерваний лише створенням 1737 року Комісії «О Санкт-Петербурзькій строєнні», що замінила застарілу канцелярію «городових справ», яка спочатку відповідала за будівництво столиці.

План Петербурга 1706 р. демонструє, що розвиток міста пішов від двох центрів: фортеці на Заячому острові та укріпленої верфи – Адміралтейства. Спочатку це були, власне кажучи, два окремих із дерев'яною забудовою поселення, чиє постійне населення налічувало приблизно 8 тис. мешканців.

Первинна поліцентрична структура Петербурга зберігалася кілька десятиліть. Об'єднуючою ідеєю була думка Петра I розглядати Петербург як «морську столицю», у зв'язку з чим робилися спроби якомога швидше наблизити поселення до Фінської затоки. Для цього було необхідно брати до уваги начерк річкових русел.

Поступово, у процесі пошуків та експериментів, вимальовувався напрям містобудівних зусиль, спрямованих на створення великого цивільного міста нового типу. У Петербурзі було збудовано фортецю з розвинутою системою регулярних бастіонів та внутрішньої забудови, а також верф із регулярним передмістям. Від самого початку було визначено, що

вулиці мають бути прямолінійними, а будинки шикуватися по червоних лініях «суцільною фасадом»; уся забудова чітко регламентувалася за площею ділянок, кількістю її поверхів та характером матеріалів. Будувати мали переважно з каменю.

У 1715 році виникла ідея створення центральної частини Петербурга на Василівському острові. Проект його забудови створив Д. Трезині (рис. 5.1). Відповідно до задумів архітектора береги острова укріплювалися, а територія членувалася сіткою каналів. Домінували напрями від Малої до Великої Невки, острів цілком перетинали лише два довгих канали. Канали за проектом Трезині розчленовували місто на широкі квартали з паралельною сіткою вулиць, сухопутні магістралі дублювали водні, місто поділялося на великі регулярні частини. Архітектурне вирішення було засноване на повторюванні однакових або схожих садибних чарунок, – саме з їх множини складалося все місто.

Із розробленням цього «первинного модулю» міста пов'язано створення Трезині зразкових проектів будинків кількох типів. Будівництво за цими проектами було спрямовано на створення цілісного образу Петербурга [36]. У 1714 р. Трезині виконав серію типових проектів будинків «для бідних», «для заможних», «для родовитих», «для забудови по річках». Гравійовані проекти видавалися усім, хто одержав ділянку в місті для забудови. Проект визначав габаритні розміри будинку, його розташування на ділянці, стилістичний характер.

Східний край Василівського острова від самого початку призначався для монументальних споруд. Тут було зведено будівлю Дванадцяти колегій та Кунсткамеру. І хоча з 3500 житлових будинків, що передбачалося збудувати за проектами Трезині, було зведено заледве 500, а перенесення центральної частини Петербурга на Василівський острів не відбулося, ідеї його забудови є найяскравішими для тієї епохи.

Пропозицію зі створення єдиної планувальної структури Петербурга було зроблено також і відомим майстром французького класицизму **Ж. Б. Леблон**.

Жан Батист Олександр Леблон. 1679–1719

Французький воєнний інженер, архітектор.

Від 1716 р. перебував на службі в Росії, де склав фантастичний план забудови Петербурга як «ідеального» міста-фортеці, керував роботами у першому Зимовому палаці, створенням першого ансамблю у Петергофі (Монплезір).

За проектом Леблона місто постає величезною фортецею овальної форми, що охоплює Василівський, Міський та Адміралтейські острови. Зовні місто було оточене розвинутою оборонною лінією. Усередині неї створювалася складна система парадних, соборних, торговельних майданів регулярної форми, а також п'ять гаваней. Центр міста повинен був розташуватися на Василівському острові – на перетині двох великих каналів, спрямованих з півночі на південь та з заходу на схід передбачалося створити квадратний майдан, а всередині нього – палацове каре. Від нього відходили діагональні магістралі, що вели до чотирьох соборів, які фіксували кути величезного пануючого в плануванні острова квадрату. Проект не було реалізовано через велику вартість будівництва, а ще й тому, що в 1720-х роках розвиток містобудівної ситуації вже визначала реальна тканина швидко зростаючого міста (рис. 5.2).

Основною частиною Петербурга, де мешкала більшість населення, став лівий берег Неви, тобто Адміралтейській бік. Саме тут відбувалася боротьба регламентуючої та стихійної забудови. На Адміралтейському боці було збудовано Олександрівсько-Невську лавру. Від Адміралтейства до неї було прокладено «Великий перспективний шлях» – майбутній Невський проспект. До 1715 р. було прокладено шлях від монастиря до р. Мойки. Вулиця зберегла напрямок на башту Адміралтейства. Невдовзі разом із Невським було прокладено другий промінь – Вознесенський проспект, що з'єднав столицю з її передмістями. Тепер напівкільцеві водні магістралі виявилися перетнутими системою радіальних вулиць. Визначився центральний орієнтир для цієї частини міста – башта Адміралтейства, а також її головні магістралі.

У ці ж роки було закладено основи силуету Петербурга. Башта Адміралтейства та дзвіниця Петропавлівського собору всередині фортеці опинилися головними вертикалями столиці. Найвищим пунктом виявилася шпильаста дзвіниця Трезині (заввишки 117 м). Створювався чіткий силует міста, заснований на співставленні плоских горизонтальних кварталів та однорідних ліній вулиць з потужними акцентами монументальних башт із високими шпилями.

Петербург так і не став компактным замкненим містом і продовжував розвиток як природний організм. Важливими досягненнями зодчих початку XVIII ст. були вирішення житлових кварталів, пошуки форм центрального загальноміського простору, планування системи магістралей. У цей період застосовувалися методи членування міської території на гармонійні ряди прямокутників або квадратів, було використано трипроменеву структуру головних вулиць, що сходилися до одного орієнтиру, поєднувалися водні й

сухопутні комунікації – з «дублюванням» транспортних шляхів. Був створений велетенський зразок міста нового типу.

Цей містобудівний дослід змінив історію поселень Росії. В усьому наступному проектуванні самого Петербургу, Москви та провінційних міст використовувалися досягнення перших десятиліть будівництва нової столиці.

У середині 1735 р. було створено Комісію «О Санкт-Петербурзькім строєнні»; провідним діячем у цій установі був П. Єропкін, талановитий зодчий, знайомий з європейською архітектурною практикою. Комісія, передусім, склала картину істинного стану міста. Задля цього інженерів-артилеристу фон Зиггейму було доручено скласти фіксаційний план Петербурга. Місто на той час ще не отримало цілісності і великі пустирі та вигорілі території були хаотично розкидані по всьому місту. Регламентована променева та кільцева забудова вулиць послаблювалася стихійною забудовою. Безсистемно забудованими залишалися території на північ від фортеці. Архітектори Комісії розробили детальне планування усіх частин столиці.

На новому етапі розвитку Санкт-Петербургу (1730–1750 рр.) перед Комісією, очолюваною П. М. Єропкіним, у складі М. Г. Немцова, К. К. Коробова, Д. О. Трезині та за участю президента Російської Академії наук І. Д. Шумахера – стояли великі завдання: вона мала створити новий план усього міста, надати детальні розробки за його частинами, визначити, «як вулиці регулювати і де пристойним майданам бути», «показати вулиці й місця для великих, середніх і малих будинків». Передбачалося створення типових проектів. Комісія досягла значного різноманіття у формуванні типів парцеляції: певних визначених «первинних чарунок» міського простору – садиб та кварталів, разом зі створенням із них різних за композицією утворень. Разом із відпрацюванням чіткої системи розробки, вивчення й затвердження планувальних вирішень Комісія остаточно визначила місцезнаходження центру міста. Було закріплено визначну роль Адміралтейського боку в композиції Петербурга. Визначилася трипроменева система: до Невського та Вознесенського проспектів долучився як рівноправний третій «прошпект» – Горохова вулиця. Башту Адміралтейства щойно було увінчано новим високим шпилем (за проектом архітектора Адміралтейства Коробова, утіленим у 1735–1738 рр.). На неї орієнтувалися головні магістралі. Забудова Палацевої набережної зберігалася немов би висхідною лінією в розвитку містобудівної композиції. Будівля Адміралтейства, протиставлена відкритому просторові, виявилася головною домінантою міста.

На північному заході міста, на доти пустих територіях, – Єропкін створив новий житловий район для небагатих мешканців (за назвою Коломна), забудова якого велася за типовими проектами, з вдалим «модульним» плануванням кварталів. Ще одним значним нововведенням був розвиток території Петербурга за річкою Фонтанкою. Окремі райони, розміщені за Фонтанкою, мали створити напівкільце суворо регулярної забудови, що й було втілено. Комісія пропонувала створити на Василівському острові цілу систему ансамблів. П. М. Єропкін у проекті забудови Василівського острова продемонстрував, що за умов рівномірної забудови міста в його переустрої потрібно йти шляхом монументалізації забудови та збагачення її композиції. Комісія також створила проект розвитку міста на правому березі Неві – на Выборзькому боці.

У роботі Комісії Петербург вперше розглядався як величезне архітектурно-просторове ціле, з приділенням уваги усім районам міста. Так було деталізовано проект реконструкції Петербурга. У 1740–1750-х рр. місто планувалося й розвивалося за цим планом. Незважаючи на невтільнення проектів розбудови Выборзького боку, задуми перебудови Адміралтейського боку, Коломни, місцевості за Фонтанкою, проте, було реалізовано, попри трагічну особисту долю П. М. Єропкина (він був скараний за обвинуваченням в участі у змові проти режиму Бірона).

Результати містобудівного розвитку Петербурга в першій половині XVIII ст. зафіксував ім'я Махаєв у своєму плані та дванадцятьох перспективних видах, створених 1753 року. План було гравійовано на основі підготованих Академією наук матеріалів. У ньому було поєднано проектні пропозиції Комісії, ті, що почали втілюватися. На плані ім'я Махаєва виразно впізнається трипроменева структура, із виділенням двох крайніх променів – Невського та Вознесенського проспектів, позначено центральну зону з великим зеленим простором, чітко простежуються напівкільцеві магістралі, що відповідають течії Мойки й Фонтанки та проходять територією між ними.

5.1.2 Творчість Доменіко Трезині

Д. Трезині (швейцарець за походженням) – перший іноземний зодчий, який 1706 року прибув у місто на Неві. Саме він, «полковник фортифікації й архітект» [38], виявився сумлінним виконавцем архітектурних ідей Петра I. Смаки та ідеальні уявлення коронованого замовника поєдналися з професійним досвідом архітектора, який виступив виконавцем монаршої «художньої волі».

Домініко (Дементій Осипович) Трезині. (бл. 1670–1734)

Походженням з католицької частини Швейцарії.

Від 1706 р. – російський архітектор. Автор першого проекту планування Петербурга, будівничий Літнього палацу Петра I (1710–1714), Петропавловського собору й фортеці (1712–1733), Олександрівської лаври (від 1715), будівлі Дванадцятьох колегій (1722–1734) і Морського шпиталю, проектів зразкового житла для різних прошарків петербурзького населення.

Головний елемент собору Петропавловської фортеці, автором якого є Трезині, – дзвіниця, що виростає з західного фасаду (рис. 5.3). Вона має спільні риси з баштами храмів, ратуш та замків прибалтійських міст, з їхньою легкістю та вертикальною спрямованістю, що протиставлені пласкому прибережному ландшафтові. Безпосереднім її прообразом став храм-башта московської садиби Меншикова (1701-1707, арх. І. П. Зарудний. Не випадково саме цей зодчий був запрошений до роботи над іконостасом Петропавловського собору в Петербурзі). Схожість позначається в ярусній побудові об'єму, із характерним прийомом розташування пілястр, що залишають вільними кути, та завершенням, де шатро перейшло у шпиль Трезині, а також в архітектурних деталях.

Проте петербурзька будівля зовсім не була повторенням прообразу, тому її відзначає більший динамізм і чіткість загальних абрисів (із квадратним перетином плану башти замість восьмикутного). Ключовим для архітектури петровського Петербурга виявилось поєднання національних традицій з іноземними, що сприймалося як новація. Головним відступом від традиції став «латинський» інтер'єр собору з трьома нефами, перекритими склепіннями однакової висоти та прямокутна барочна прибудова замість напівкруглих апсид.

У 1714 р. Петро I доручає Д. Трезині виконати для північної столиці серію проектів «зразкових будинків» (рис. 5.4). Кожний проект призначався мешканцям, які посідали певний ступінь у соціальній ієрархії: для так званих «підлих» (ремісників, дрібних торговців) призначалася ділянка у 8 сажнів 1 аршин по фронту, одноповерховий будинок з трьома вікнами та найпростішим планом; для «заможних» – фронт ділянки у 25 сажнів, симетричний план «о 14 вікон» із сінями посередині та мезоніном над входом, де площину стіни організовували тільки вікна з простими миштвами. Лише будинок «для іменитих», двоповерховий «на погрібах» та з мансардою, має ритмізований цілісний фасад із пласкими лопатками та фільонками, із рустом на кутах.

Скромним є також і декор «Літнього палацу» Петра I (1710–1714, архітектори Д. Трезині, А. Шлютер, Н. Микетті, М. Г. Земцов), що збудований за подобою зразкового будинку «для іменитих», де лише вхід виділено прямою розкішного картуша (рис. 5.5).

На рівних лініях Василівського острова вибудовані за зразковими проектами будинки чергувалися з ошатними ворітьми й складалися у довгі метричні ряди. Напрямок набережних не збігався з напрямками вуличної сітки, тому будинки тут ставилися рядами з уступами, упритул один до одного. У цій регулярній та регламентованій забудові, у чіткій повторюваності та простій організації перспектив, вбачали нову красу.

Саме ця естетика отримала свій вираз у структурі та образі найбільшої громадської споруди Петербурга петровського часу – будинку Дванадцятьох колегій (1721–1742) (рис. 5.6). Ідея цієї будівлі цілком належить Петру I. Потрібно було спорудити будинок для Сенату та Синоду й десятих колегій («міністерств» петровського уряду) із таким розрахунком, щоб кожна з колегій була самостійною, але усі разом вони створювали єдиний урядовий орган. Петро I наказує робити колегії «усі рівні ззовні довжиною». Трезині будує величезну, протяжністю близько 400 м, муровану будівлю на Васильєвському острові. Її видовжений фронт поділяється на дванадцять рівних частин, 15 сажнів завдовжки кожна, з крутою ламаною покрівлею. На східному фасаді частини виділено виступними посередині ризалітами, із фігурними фронтонами та балконами. Метричний ряд колегій схожий на ряд будинків, вибудованих за зразковими проектами. Фасад цей звернений до просторого майдану, що проектувався Д. Трезині.

5.2 Архітектура Москви XVIII століття

5.2.1 Особливості містобудівного розвитку Москви першої половини XVIII століття

Москва становила повну протилежність Петербургові, – величезне старе місто, що займало, разом зі своїми передмістями та околицями, з монастирями-фортецями, більшу територію, ніж сучасні їй Париж або Лондон. Її основні оточені фортечними мурами частини, – Кремль, Китай-місто, Біле та Земляне міста – уже не вміщували зростаючого населення (рис. 5.7). Бурхливо збільшувалися прилеглі до міста посади, – слободи й села, зокрема, Хамовники, Преображенське й Покровське.

Місто мало яскраво виразне радіально-кільцеве планування з фортецею в центрі; концентричну систему підсилювали додаткові земляні бастіони укріплень 1707–1708 рр. Саме побіля Кремля та в Китай-місті розміщувалися

головні ринки, основними життєвими артеріями були радіальні вулиці-шляхи, які вели в різні частини країни. Міжмагістральні внутрішні зв'язки забезпечувала сітка провулків, здебільшого паралельних стінам укріплень. Міське планування було своєрідним: або хаотично-скупченим, або надзвичайно просторим. Стрімко розвивається мануфактурне виробництво: за перші 25 років століття кількість мануфактур в Москві збільшилася з п'яти до 12 казенних та 23 приватних. Населення зростає всупереч примусовому вивезенню мешканців до Петербургу. Зростаюче місто необхідно було упорядкувати.

Для цього існувало дві можливості: реконструкція старих частин Москви й створення нових районів на пустих місцях за межами міських стін, за регулярними планами та з кам'яною регламентованою забудовою. Спершу було зроблено спробу забезпечити благоустрій запустілих просторів, що утворилися в місті. У 1701 році видається указ «будувати на погорілих місцях тільки муровані будівлі». У 1704 р. ця вимога поширилася на все нове будівництво в центрі, у Кремлі та Китай-місті. (Для пришвидшення будівництва, 1705 року його забороняють в усіх інших частинах міста).

Звертаються до регламентованої забудови в Москві від 1712 р., коли було оголошено обов'язковим ставити нові будівлі за лінією вулиці. Від цього часу регламентація збільшується й поширюється на «пропорції» вулиць, типи воріт, висоту огорож тощо. Незважаючи на спротив приватних забудовників, зміни планувальної структури відбувалися неухильно.

У місті було збудовано низку монументальних громадських будівель. У Кремлі – величезний Арсенал, біля Нікольських воріт – будівля першого театру. Складений численною кількістю вертикалей силует Москви збагатився новою домінантою – Меншиковою баштою, яка стала суперницею дзвіниці Івана Великого. Баштами розпочали увінчувати також і цивільні споруди. Було перебудовано Сухареву вежу, де розмістилася Навігаційна (Навігацька) школа та обсерваторія. У Москві спорудили декілька тріумфальних воріт. Вони позначили вулиці, що були шляхами урочистих процесій та маршів, зокрема, присвячених Полтавській вікторії (1709).

Найінтенсивніше змінювалася забудова берегів р. Яузи. Тут було розміщено регулярні «лінійні» воєнні поселення – слободи Преображенського, Семенівського та Лефортова полків. Під їхнім захистом було збудовано палаци Петра I та наближених до нього осіб. У Німецькій слободі (Лефортово) було збудовано великий палац Лефорта, що зберігся до наших днів. Було зведено Головинський палац з великим парком (від 1722 року – царська резиденція). У цій слободі будувалися також адміністративні споруди, великий шпиталь, мануфактури. Отже склався новий міський район,

де найактивніше велося муроване будівництво. До Лефортово було тимчасово перенесено парадну частину Москви (рис. 5.8).

У Кремлі, разом зі збудованим за повелінням Петра I великим монументальним Арсеналом, молодим Растреллі у 1730–1731 рр. зводиться новий палац (так званий Кремлівський анненгоф). У Лефортово тим саме майстром було створено грандіозний садово-парковий комплекс, що за своєю площею майже не поступався Кремлю. Із часом Лефортово перетворилося на місце прогулянок та святкових веселощів. Район біля Яузи так і не став урядовим центром міста, а залишився однією з околиць, щоправда, з благоустроєм.

Для містобудівного розвитку Москви мав велике значення її план 1739 р., відомий під назвою *плану Мічурина* (рис. 5.9). Робота з його складання була великою подією в історії міста. Безперервний процес упорядкування структури вуличної мережі міста продовжувався з 1690 року до 1770 роки. Указ «Про зроблення плану Москви» було опубліковано у 1731 р. Роботу зі створення плану переважно було виконано під керівництвом **І. Ф. Мічурина** (1703–1763).

План відзначався двома особливостями. Це, передусім, був перший точний план міста, що в єдиному масштабі фіксував дійсну містобудівну ситуацію Москви. План експонував нові межі міста за так званим Камер-Колезьким валом (новим митним кордоном міста), що мав чотирикутний начерк, видовжений на північний схід та південний захід. Територія Москви зросла на 30 %. Детально було зображено Земляний вал та Замоскворіччя, регулярні слободи та Лефортовський ансамбль.

Утім план Мічурина був не тільки фіксаційний, але й проектний: було зображено не лише дійсні абриса забудови, але й лінії їхнього «регулювання». Він створив основи упорядкування забудови. У 1742 році було видано указ «Про будування Москви за планом», де вулицям належало бути завширшки 8 сажнів (16,8 м), а провулкам – 4 сажні (8,4 м). Вперше було запроваджено посаду «архітектора при московській поліції», фактично головного міського архітектора. Його обов'язками було стежити за упорядкуванням усіх вулиць («стежити за рівною їх шириною по всій лінії»), затверджувати планування садиб, для цього учні архітектурної команди виготовили план *кожного* подвір'я. Концепція перебудови Москви за допомоги регулювання вулиць і садиб мала свої відмінності від Петербургу: якщо в північній столиці «однаковість» забудови створювалася за допомогою типових («зразкових») проектів, у містобудуванні Москви затвердилося різноманіття садібних комплексів (за умов дотримання гігієнічних та протипожежних вимог). У наслідок чого було розвинуто живописні ансамблі

вулиць з різноманітною взаємодією архітектурних домінант (рис. 5.10). На доповнення до традиційних садибних планувальних схем (із внутрішніми подвір'ями та будинками й службовими спорудами, вільно розміщеними в глибині ділянки, за високою огорожею) деякі садиби вже відповідали новим вимогам створення фасаду вулиці: будинки або виходили на червону лінію, відділяючи простір подвір'я від магістралі, або створювали пишний курдонер, утворюючи просторову «кишеню» – кулісу; отримали розповсюдження осьові побудови, розвинуті й чіткі глибинні композиції. Усі типи планувань були рівноправні, а живописність міста ще підсилювалася будівництвом світських та церковних будівель. Зводяться численні багатоярусні дзвіниці. Ці споруди, разом із тріумфальними ворітьми, вносили урочистість в образ міста.

Москва у 1730–1760-х роках зберегла власну планувальну структуру, яку було обережно впорядковано. Деякі вулиці стали відігравати особливу роль: Тверська виводила на Петербурзький тракт, Сретенкою виїздили до Троїцької Сергієвської лаври, Покровка поєднала центр із Лефортово.

В епоху бароко зодчі першої столиці синтезували досягнення минулого з новою забудовою без руйнації традиції, святковість Москви збільшилася. Проте, незважаючи на покращення благоустрою древньої столиці, збільшення кількості кам'яних будівель і брукованих вулиць, залишалося багато проблем, насамперед, у реконструкції центру та створенні нових громадських міських просторів.

5.2.2 Творчість провідних майстрів

Художнє зближення архітектури кам'яних мурованих будівель Москви із західноєвропейським зодчеством почалося вже наприкінці XVII ст. Цьому пізніше сприяло проникнення до російського архітектурного середовища теоретичних трактатів Заходу. Між іншим, 1709 року було видано російською мовою трактат італійця Д. Б. Вінййоли «Правило п'яти ордерів архітектури», з коментарями М. Д. Фонтана. Про суто декоративне використання класичного ордеру свідчить художнє вирішення головного в'їзду до подвір'я Арсеналу (1702–1736) у Кремлі.

Визначною за архітектурою та художнім значенням спорудою в московському зодчестві є церква Архангела Гавриїла, так звана Меншикова башта (1701–1707). Її вибудував за власним проектом український архітектор **Іван Петрович Зарудний** (1670–1727) (рис. 5.11). Цей видатний зодчий і художник від 1701 р. перебував на царській службі. Меншикова башта – найзначніший його монументальний твір з яскраво виразними рисами бароко, широким використанням прийомів та форм західноєвропейської

архітектури: декоративних волют, криволінійних вигнутих карнизів, скульптури. Разом із тим Меншикова башта становить глибоко національний тип церкви.

Багатоярусна башта зі змінними за формою й розмірами перетинами ярусів спочатку була завершена високим шпилем. Усе оздоблення надає церкві світського характеру. Несучу частину об'ємів зодчий обробив за допомогою великого коринфського ордеру, – саме з ним поєднано елегантні композиції вхідних портиків. Ордером у будівлі позначено композиційну тектоніку.

І. П. Зарудний є також автором тріумфальних воріт на честь Полтавської звитяги (1709) та укладання Ніштадського миру (1723), а також проекту різьбленого іконостасу Петропавлівського собору (1722–1729) у Петербурзі, – виразного твору бароко.

До найзначніших архітекторів 1740–1750-х рр. належать також вихованці архітектурної команди І. К. Коробова – С. І. Чевакінський та Д. В. Ухтомський.

Дмитро Васильович Ухтомський. 1719–1774

Навчався у Москві, у школі математичних та навігаційних наук.

До архітектури прилучився під керівництвом І. Ф. Мічурина;

Звання архітектора присвоєно у 1745 році.

Період розквіту творчості припадає на середину 1750-х років.

Велику роль відіграв як міський архітектор Москви. Він не тільки регулював планування частин міста, але й садибну забудову, надаючи їй композиційної організованості.

Відомий також як видатний педагог, засновник першої в Росії архітектурної школи, де, зокрема, вчилися М. Ф. Квасов, О. Ф. Кокоринов, М. Ф. Казаков.

Д. В. Ухтомський є автором великих проектів, що в більшості або не дійшли до наших часів (наприклад, Кам'яний міст через р. Неглинну в Москві, 1754–1757), або не були реалізовані (ансамбль Шпитального та Інвалідного будинків у Москві, 1759). До наших днів дійшов лише один твір Д. В. Ухтомського, – п'ятиярусна дзвіниця у Троїцько-Сергієвій лаврі у м. Сергієвому Посаді (рис. 5.12). Зведення дзвіниці було розпочато 1740 р. за проектом І. Л. Шумахера І. Ф. Мічурина. Перерване пожежею будівництво було доручено завершити Д. В. Ухтомському, проте майже завершену до літа 1753 р. дзвіницю було перероблено відповідно до задуму зодчого. Схвалений імператрицею Єлизаветою новий проект більш високої, п'ятиярусної й надзвичайно ошатної дзвіниці передбачив вінчання у вигляді корони з хрестом. Струнку, ледь уступчасту композицію збагачено коринфськими

колонами, згрупованими на кутах кожного ярусу та декоративними вазами на аттиках (що замінили пропоновані архітектором фігуративні скульптури). Дзвіницю висотою 84 м завершено у 1777 р. Вона є головною вертикальною домінантою монастирського ансамблю й одним із кращих творів російського бароко середини XVIII ст.

Середину XVIII ст. ознаменовано становленням професійної архітектурної освіти в Росії. Неоцінним досягненням Д. В. Ухтомського є заснування 1744 року в Москві першої постійної й регулярної школи, що увібрала до себе кращих учнів архітектурних команд Н. К. Коробова та інших видатних архітекторів. У школі під керівництвом Д. В. Ухтомського було реально втілено положення «Посади архітектурної експедиції» Єропкина – Немцова – Коробова; навчання в ній спиралося на поєднання будівельної практики з вивченням теорії зодчества. Школа стала центром архітектурної освіти в Росії. Десятки учнів проходили в ній усі послідовні стадії теоретичної та практичної підготовки. Теоретичною основою архітектурного навчання були античний трактат Вітрувія та книги архітекторів епохи Відродження – Палладіо, Блонделя та інших. З цієї школи вийшли два видатних російських архітектори: О. Ф. Кокоринов, що пізніше став професором і першим ректором заснованої в Петербурзі «Академії трьох знатніших мистецтв» (1717) та М. Ф. Казаков – яскравий представник російського класицизму.

5.3 Архітектура й містобудування України XVIII століття

5.3.1 Містобудування Заходу та Сходу України XVIII століття

Початок активного втручання російського імперського уряду до містобудівних процесів в Україні починається від 20-х рр. XVIII ст. Провідну роль у містобудуванні відіграє оборонний чинник. Укріплюються фортеці Києва, Чернігова, Переяслава. У 1738–1741 рр. на південному сході Полтавщини проведено будівництво так званої південної української лінії загальною довжиною близько 400 км.

У просторовій побудові міст найзначніші зміни пов'язані з будівництвом висотних дзвіниць соборних храмів та монастирів. Особливо це вплинуло на силует Києва: місто дістало кілька активних домінант – велику Лаврську дзвіницю, підтриману висотними об'ємами Михайлівської та Софійської дзвіниць.

У Гетьманщині й Слобожанщині на цьому етапі завершується процес формування «річкових фасадів», що відтоді починають відігравати провідну роль у створенні індивідуальних образів міст. Це, крім Києва, стосується,

зокрема, Ніжина, Новгорода-Сіверського, Ромен, Сум, Харкова, Чернігова. Дерев'яні міські доміанти наполегливо замінюються на муровані, зі збереженням їхньої ієрархії. Міські центри визначають багатобаневі, з високими фронтонами головні доміанти, розташовані на мисах, плато та вододілах, із окремо розташованими висотними дзвіницями. Формується контрастна ієрархічна просторова структура міст з доміантами й фортечними валами та позначенням в'їздів та центрів слобод або передмість.

Для містобудівного розвитку правобережжя і західних українських земель у другій половині XVIII ст. характерне збереження й модернізація укріплень попередніх часів та еволюційний розвиток міст на основі парцеляції й просторових модулів, що вже склалися (наприклад, Львів). Лише до 15 % міст мали статус королівських, тобто отримали самоврядування на основі магдебурзького права й досягли населення понад 5 тис. мешканців. Збільшуються тільки міста на торговельних шляхах. Унікальне муроване будівництво на Поділлі, у Галичині та в інших західних землях проводиться архітекторами з європейською архітектурною освітою (наприклад, Святоюрський ансамбль у Львові) – у пізньобарокових формах.

Наприкінці XVIII ст. докорінно змінився територіальний устрій на землях України: після другого й третього поділів Речі Посполитої (1793–1795) до Російської імперії відійшли, на додаток до Слобожанщини, Лівобережжя й Києва на Правобережжі, ще й Волинь та Поділля, із примусовою заміною традиційного полкового устрою намісництвами та губерніями. До складу Австрійської імперії увійшли Західна Україна та Буковина.

У Слобожанщині та на Лівобережжі регулярне містобудування як втілення указу Катерини II 1763 р. («Про виконання всім містам, їх будівлям і вулицям спеціальних планів по кожній губернії особо») почалося лише 1786 року, коли було затверджено плани міст Харківського намісництва, складені за участю архітектора П. Ярославського у 1782–1786 рр. (рис. 5.13).

Харків отримав компактний з геометрично чіткими кварталами план, де у його ядрі зберегла своє головуюче положення розташована на високому пагорбі фортеця, яку перетинала пряма вулиця (рис. 5.14). Було прокладено радіальні Московську, Рибну та Ковальську вулиці. Схожі радіальні схеми застосовано також у Золочеві, Лебедині, Недригайлові та Охтирці. Променеву схему планування вулиць, наприклад, було застосовано у плануванні Сум, зумовлену розташуванням міста при заплавах річок Псел, Суми й Сумки. Схожа містобудівна ситуація склалася в Миропіллі. Регулярно-геометричним став п'ятикутної форми план Богодухова. В інших містах Слобожанщини застосовано варіації компактного прямокутно-

сітчастого планування, зі зміщенням центрів до річок (Білопіль, Валки, Вовчанськ), лінійних форм набули плани Краснокутська та Ізюма. План Зміюва становив комбінацію кількох сіток, а для Куп'янська стала характерною розосереджена структура. Планувальні схеми міст Слобожанщини містять усі головні прийоми регулярного та напіврегулярного містобудування України, що поширилися у XVIII ст.

У Західній Україні широкими містобудівними заходами вирізнявся лише Львів. Із втратою колишнього значення фортифікації на місці так званих Гетьманських валів було влаштовано широкий бульвар, що став початком формування кільця парадної забудови навколо ядра міста. Нове міське ядро почало формуватися у 1780-ті рр. і в Чернівцях.

Суттєвого значення набуває раціональне функціональне упорядкування міст, де чітко визначаються межі громадських центрів та їхні взаємозв'язки з житловими територіями. Зодчі класицизму використовують різноманітні регулярні планувальні системи: діагональну, променеву, прямокутно-сітчасту, радіально-кільцеву та їхні комбінації. Важливою основою класицистичного планування стають майдани або їхні комплекси, які не лише складають парадну частину міста, але й упорядковують його силует. Починається озеленення міст (наприклад, перший парк у Львові створено 1789 року, великі приватні сади насаджено у Костянограді та Павлограді, в інших українських містах. Завдяки регулярному класицистичному плануванню та забудові українські міста набувають чіткості членувань й цілісності. Починається формування регулярних громадських центрів.

5.3.2 Архітектура Заходу та Сходу України XVIII століття

Для містобудування й архітектури протягом століття характерними стають невпинне збільшення кількості фахових майстрів-архітекторів із відповідним підвищенням рівня проектних вирішень. Сприяв підвищенню проектного рівня, особливо з другої половини століття, вплив ідеології «освіченого абсолютизму». На Заході України створюються великомасштабні монастирські та палацеві комплекси – резиденції світських та церковних магнатів. Головними архітектурними центрами України стають, окрім Заходу, Гетьманщина й Київ, де архітектори дістали небаченої доти творчої свободи. Архітектура дістає статусу «знатнішого з мистецтв».

Уподобання зодчих різноманітні. Якщо на Заході України архітектори зазнають впливів центральноєвропейських митців рококо, у Гетьманщині й Слобожанщині помітний вплив московських та петербурзьких майстрів класицизму.

Визначальною рисою архітектури України, що поєднує стильові особливості різних її регіонів, з 70-х рр. XVIII ст. стає класицистична ансамблевість.

У 1750–1770-ті роки відбувається реконструкція найважливіших сакральних комплексів Західної України: Святоюрської резиденції українських греко-католицьких митрополитів у Львові та Василіанського монастиря у Почаєві.

Собор Св. Юра (1744–1764, архітектор Бернард Мердерер – на прізвище Меретин), розташований на верхній терасі найвищого пагорбу, домінує над західною частиною Львова (рис. 5.15). Перед його головним фасадом зведено двоповерховий митрополичий палац (1762–1772, архітектор К. Фессінгер) та корпус консисторії з дзвіницею. Збудовані під прямим кутом до площини головного в'їзду, палац та собор сприймаються в дуже вигідних ракурсах. До основи структури храму Св. Юра покладено хрещатий дев'ятидільний план із видовженими раменами за поздовжньою віссю. Завдяки вжитку попружних арок подвійної кривизни баня собору має значно більші, ніж звичайно на такому плані, розміри, монументальність та пропорційність. Архітектурне вирішення у стилістиці рококо синтезує місцеві культурні традиції з центральноевропейськими, а генетично пов'язане з італійськими ренесансними храмами. Ордер виконано за канонічними взірцями Дж. Вінйолі.

Підчас реконструкції Почаївського монастиря замість двох зруйнованих церков на його території постала тринавова з трансептом купольна базиліка з двома багатоярусними вежами, які фланкують головний фасад, розгорнутими під кутом у 45° до площини головного входу. Підхід із парадними сходами на терасу влаштовано аналогічно Святогорському ансамблеві.

У Слобожанщині до 90-х рр. XVIII ст. зводилися муровані храми з повторенням та сполученням різних їх типів, а водночас і розвитком їх типології. Зокрема, розвитком слобожанського типу чотиристовпного храму став Покровський собор в Охтирці (1753, архітектори Д. Ухтомський, С. Дудинський), де поєднано центричність восьмигранного центрального об'єму з тринавовою та трибаневою схемами (рис. 5.16).

У 50–70-ті рр. XVIII ст. у західних землях створюються, разом із традиційними для Галичини й Волині парафіяльними костелами з витонченим бароковим декором (костели в Бучачі, Годовиці, Лопатині), – такі шедеври, як Почаївський та Святогорський собори, Домініканський костел у Львові, церква-ротонда в с. Залісоче під Оликою (Волинської обл.). Найвиразнішою пам'яткою є Домініканський костел у Львові (1749–1764,

арх. Я. Де Вітте, М. Урбанік), де використано вирішення віденського костелу Св. Карла (1716–1737, арх. Я. Фішер фон Ерлах) (рис. 5.17). Центричність увінчаного масивною ренесансною банею головного еліптичного навового простору підкреслюють високі каплиці обабіч нави, а також відсутність традиційної вежі на головному фасаді.

Загалом в унікальній мурованій архітектурі Західної України яскравіше виявлено європейські стильові ознаки, а у Східній – місцеві. У Західній Україні, яка перебувала під владою Польщі, у мурованому будівництві, пов'язаному з католицьким культурним оточенням, на закінчення барокового етапу стилістичного розвитку першість зберігалася за архітекторами-іноземцями (французами, італійцями, німцями). У православній Слобожанщині на формування регіональної специфіки визначальною мірою впливала народна монументальна архітектура.

5.3.3 Особливості слобожанської архітектури XVIII століття

Слобожанщина – головний регіон Східної України – якнайповніше відбиває розвиток класичного типу храму в період з кінця XVIII до першої третини XIX століть.

До меж Слобожанщини входили Харківський, Охтирський, Богодухівський, Валківський, Вовчанський, Зміївський, Ізюмський, Куп'янський, Лебединський, Сумський та Старобельський повіти. Будівництво храмових споруд відіграло в історії Слобожанщини XVIII ст. основоположну роль. Образ слобожанського храму сформувався саме наприкінці XVIII століття.

Муровані храми повторювали добре відпрацьовані схеми дерев'яного сакрального зодчества. Храми в плані становили комбінацію восьмимериків, які поєднувалися або вздовж однієї осі (дво- або трибанні храми), або за трьома паралельними осями (у дев'ятибанних храмах). У період українського бароко перекриття храмів завжди виконувалось у вигляді баштоподібного зрубу великої висоти. Екстер'єр такої сакральної споруди завжди відповідав інтер'єрові.

Інакше стає з надходженням класицизму, який в Україні почав розвиватися років на 10–15 пізніше, ніж у Росії. Поступ архітектури України протягом класицистичного періоду відбувався шляхом зближення з досягненнями російської та західноєвропейської архітектури. Дослідник українського зодчества Ю. С. Асєєв у своїй характеристиці розвитку стилю класицизм в Україні відзначав: «Це було після епохи Відродження друге «коло» освоєння латинської спадщини, що значною мірою виникло під впливом просвітницьких ідей». Серед причин, які прискорили утвердження

класицизму в Слобожанщині були як прихід до сфери будівельної практики освічених архітекторів-спеціалістів, так і розширення кола завдань архітектури. Міське життя поступово ускладнювалося, виникала потреба у нових специфічних архітектурних об'єктах (будинки дворянських зібрань, торговельні ряди, так звані «місця присутності» – різноманітні бюрократичні заклади та установи). Усе це потребувало відповідної офіційності в архітектурі, своєрідної архітектурної регламентації. Головною рисою художньої мови класицизму виявилась універсальність. Саме завдяки їй мову нового напрямку можна було застосовувати до будь-якої архітектурної споруди. Разом із цивільною архітектурою класицизм швидко охопив також і сакральну, що особливо інтенсивно розбудовувалася наприкінці XVIII ст. у слобожанських дворянських садибах.

Інший дослідник українського класицизму (П. Фомін) відзначав: «У церковних будівлях почали сполучати колонадну систему з купольною пантеонною формою. Унаслідок чого цей стиль втілювався у різноманітних типах, починаючи з храмів квадратної в плані форми з колонним фронтоном і завершуючи величними рядами колон всередині».

У Слобожанщині класицистичні храми набули тричастинної, п'ятичастинної та кубічної форм. Водночас відбувається становлення нової форми – ротонди, типової для класицизму, що генетично пов'язана з тетраконховими храмами.

Першим слобожанським архітектором, який отримав професійну освіту, став уродженець м. Охтирки **Петро Антонович Ярославський**. Він працював на посаді харківського губернського архітектора у 1776–1809 рр. Одну з ранніх своїх споруд, – церкву Архангела Михаїла, – Ярославський будує за прототипом. Образ церкви, спорудженої в маєтку Флотів, вирішено архітектором із використанням як аналога храму Св. Анни у Санкт-Петербурзі, зведеного архітектором Ю. М. Фельтеном. Основний об'єм Архангело-Михайлівської церкви вирішено у вигляді однефної базиліки, фланкованої з заходу та сходу ексedрами. Ярославський надає храмові світського характеру. Ще одна сакральна споруда Ярославського, – триярусна дзвіниця Покровської церкви в м. Охтирка, – вирішена в характерних класицистичних формах. Яскраво виразну пірамідальну композицію складено трьома циліндричними об'ємами, які зменшуються знизу вгору та оточені приставними портиками.

На ранньому етапі становлення класицизму в Слобожанщині зодчі використовують нову форму плану – ротонду, що раніше, в епоху бароко, не застосовувалася. Храми, вибудовані у циліндричних формах, наділяються ще й символічним сенсом – в ототожненні кола з символом Вічності.

Перший за часом будівництва храм-ротонда у Слобожанщині – церква Всіх Святителів, зведена 1778 року в маєтку Шидловських (с. Старий Мерчик Валківського повіту) (рис. 5.18). Храм хрещатий, центральний циліндричний об'єм завершено напівсферичним куполом, увінчаним бароковим ліхтариком та главкою. Побудова церкви Всіх Святителів у Мерчику поклала початок численним різновидам храмів-ротонд. За цим же типом побудовано Покровську церкву в с. Пархомівка Богодухівського повіту (арх. Ярославський, 1809), Троїцька церква в с. Гракове, Чугуївського повіту (1810). Оригінальний ансамбль з храму-ротонди в ім'я Св. Миколая та дзвіниці було створено 1805 року в с. Рокитному Харківського повіту. Храм має тричастинну побудову: циліндр основного об'єму поєднаний зі сходу з олтарем, а з заходу – із прямокутними притворами. Західний фасад оформлено далеко винесеним чотириколонним портиком тосканського ордеру, східний – приставним чотириколонним портиком. Невисокий циліндричний барабан із круглими віконними отворами спирається на вісім пілонів, що вичленовують центральну частину основного об'єму храму. Увінчує храм напівсферичний купол із ліхтариком та главкою.

Ідея храму-ротонди досягла свого апогею в Покровській церкві (с. Куньє Ізюмського повіту). Храм, що не зберігся до наших днів, було збудовано за проектом видатного петербурзького архітектора М. Львова (1827). До основи композиції покладено античний круглий храм. Церква була оточена доричною колонадою, над головним об'ємом підвищувався світловий барабан, увінчаний напівсферичним куполом. Ця пам'ятка за вдалими пропорціями та цілісністю архітектурного образу належала до кращих сакральних споруд регіону.

Далі еволюція слобожанського храму епохи класицизму відбувалася шляхом переходу від виразного хрестово-купольного храму до церкви, де циліндричний центральний об'єм було заміщено кубічним, а планувальна структура та композиція будувалася за типом п'ятичастинного храму-ротонди. Найпершим за часом будівництва храмом цього типу стала Вознесенська церква (с. Рогань Харківського повіту, 1798). Церква разом з окремою двоярусною дзвіницею складала цікавий сакральний ансамбль раннього класицизму. У композиції храму домінував основний кубічний об'єм, акцентований розвинутим у напрямі дзвіниці притвором та прикрашений шестиколонним портиком. Інші фасади було оформлено приставними портиками. Храм було увінчано традиційним напівсферичним куполом на невисокому циліндричному барабані з круглими віконними отворами. Традиції цього типу храмів продовжено Свято-Варваринською садибною церквою (с. Капітолівка Ізюмського повіту, 1825). Чітко виразний

хрещатий план із заходу включав об'єм дзвіниці, а завершення схоже з вирішенням роганського храму. До цього ж типу належать Свято-Миколаївські церкви в с. Гіївці (1784) та в Григорові (арх. Є. О. Васильєв, 1821), церква Св. Йосипа Обручника (с. Мечебілове Ізюмського повіту, освячена 1817), Свято-Троїцька церква в Лебедині (освячена 1831 р.), церква в с. Пархомівна Богодухівського повіту (1809), Свято-Воскресенська церква (с. Нова Водолаза Харківського повіту (1803) та багато інших.

Отже, храми хрестово купольного типу з центральним кубічним об'ємом в Слобожанщині широко розповсюдились, з численними планувальними варіаціями й різновидами (прямокутні, напівциркульні та п'ятигранні апсиди). До храмів з п'ятигранною апсидою належить церква в с. Ольшани та церква в пересічному харківського повіту. Особливістю архітектурно-художнього образу цих храмів є заміна циліндричної форми барабанів на восьмигранну з акцентованими гранчастими куполами.

Межа XVIII–XIX століть позначена найширшим використанням колон у композиційній структурі сакральних будівель: «захоплення колонами часом було схоже на якесь сп'яніння, нестяму й досягло апогею наприкінці XVIII ст.». Значне місце відведено колонадам у церквах Воскресіння й Троїцькій церкві (села Бобрик і Славгород Сумського повіту) й особливо – у Свято-Преображенській церкві в с. Великий Бурлук Вовчанського повіту. Усі три храми – садибні, у їхньому образі відчувається вплив петербурзької школи.

Церква Воскресіння в с. Бобрик (1808) безстовпна, хрещата в плані, з акцентованим високим барабаном центром, барабан оформлений напівколоннами іонічного ордеру. Два чотириколонних портики та ряд доричних напівколон оперезають храм, дзвіницю, барабан й створюють враження суцільного «параду колон». Головний об'єм Свято-Троїцької церкви у Славгороді (1808) імітує давньогрецький храм-периптер. Із заходу та сходу він прикрашений шестиколонними портиками, південна та північна стіни оформлені дванадцятьма колонами кожна.

Початок XIX ст. ознаменовано активним будівництвом міських храмів. Царський указ 1806 р. з регламентацію церковного будівництва у відповідності до реальних потреб супроводжувався виданням альбомів типових проектів, що надсилалися по всіх губерніях Росії. Отримали розповсюдження такі типи соборів повітових міст:

- п'ятикупольний зі слабовиразним хрещатим планом, наближеним до квадрату;
- прямокутний однокупольний.

Собори зазвичай будувалися з окремими дзвіницями.

Першим збудованим великим п'ятикупольним храмом була церква в с. Каплунівка Богодухівського повіту (не збереглася), квадратна в плані будівля з величними колонними портиками з усіх чотирьох боків. Увінчував храм величезний центральний купол на високому барабані, прорізаному дванадцятьма вікнами. Центральний купол оточували чотири малих куполи. Храм вражав пропорційністю й спокійною класицистичною красою. Усі п'ятиглаві собори Слобожанщини епохи класицизму відповідають цьому описові, зокрема соборний храм м. Куп'янська (1822), Свято-Троїцький собор у Змієві (1814).

У період класицизму будувалися також однокупольні тричастинні храми. Цей тип представлено Покровським собором у Чугуєві, Троїцьким собором у Слав'янську, Вознесенським в Ізюмі.

Покровський собор Чугуєві – витвір видатного російського архітектора В. П. Стасова. Собор відзначається гармонійністю пропорцій, витончено вимальованими деталями доричного ордеру. Усі фасади прикрашено портиками з шістьма канельованими колонами кожний, що підтримують масивні фронти. Храм увінчано високим барабаном зі світловими отворами, перекритим напівсферичним куполом. Вознесенський собор в м. Ізюмі має вдалий пропорцій чотириярусну дзвіницю (за деякими припущеннями – арх. Є. О. Васильєв).

Еволюція слобожанського храму епохи класицизму торкнулася лише планувальної структури, водночас художній образ диктувався законами стильового формоутворення нової творчої системи, що апелювала до загальноєвропейських тенденцій в архітектурній творчості. Проте наявність у Слобожанщині талановитих спеціалістів-архітекторів дозволила зберегти в кращих сакральних спорудах індивідуальність творчого пошуку. Разом з тим можливості художнього розвитку храмів класицистичного періоду були суттєво обмежені наперед заданими формами, підвладними жорстким законам класицизму.

5.4 Творчість провідних майстрів російської архітектури XVIII століття

5.4.1 Творчість Василя Івановича Баженова та Матвія Федоровича Казакова

В. І. Баженов – засновник московської школи російського класицизму. У 1762 році Комісія будівель розпочала підготування до складання нового генерального плану Москви, що мав викоренити суттєві недоліки в її плануванні та забудові. Планувальні роботи прискорила нищівна пожежа 1773 р., але ще задовго до початку нових планувальних робіт Катерина II

вирішила спорудити у Московському Кремлі грандіозний палац. Будівництво палацу було доручено В. І. Баженову як майстру багатой творчої фантазії. Історія проектування Кремлівського палацу і досі залишається загадковою.

Василь Іванович Баженов. 1737–1789

Один із найяскравіших російських архітекторів XVIII ст., глибокий знавець західноєвропейської класичної традиції.

Придворний архітектор Катерини II, кар'єра якого, проте, зазнала драматичних зламів. Вперше, коли керовану ним перебудову Кремлівського палацу з грандіозними класицистичними задумами було зупинено через епідемію чуми, а потім за наказом імператриці. Врешт перебудову зупинили, попри десятиліття наполегливої праці, через відсторонення зодчого від будівництва.

Після раптового завершення придворної кар'єри зодчий виконував приватні замовлення, а наприкінці життя обіймав скромну посаду «архітектора при Адміралтействі».

Закладання будівлі Кремлівського палацу відбулося за урочистих обставин 1773 року (рис. 5.19). У проекті Кремлівського палацу талант Баженова проявився якомога потужно, але разом із тим в основу проекту було покладено нереальний задум, втілення якого не відповідало будівельним можливостям країни. За площею території, довжиною периметру та кубатурі Кремлівський палац мав перевершити найграндіозніші будівлі світу. Лише довжина зовнішніх фасадів складала 1200 м, площа забудови – 4,5 га, а кубатура за висоти корпусів у 30–40 м значно перевищувала 1,5 млн м² (удвічі більше петербурзького Адміралтейства за площею та в чотири рази – за будівельним об'ємом). У будівлі, що нагадувала палац-акрополь, передбачалося влаштувати більш як 7 тис. приміщень. Відповідно до задуму палац мав увібрати в себе весь Кремль, – усі його древні храми передбачалося включити до складу внутрішніх майданів-подвір'їв. Спорудження палацу виявилось б початком повної перебудови Москви: із «обвіталого й нестрункого граду» у місто гармонійне. (У проектуванні такої грандіозної будівлі Катерина II напевне вбачала своєрідну політичну інтригу через можливість міжнародного розголосу могутня Росія в розпал війни з Туреччиною здатна ще й розгорнути величезне будівництво. Проте напевне чудово розуміючи нереальність матеріального втілення ідеї наказала, щоб реалізація не пішла далі чудово виконаної моделі й знесення кількох кремлівських споруд та частини стіни. Архітектор же виявився заручником монаршої волі.

Починаючи з проектування Кремлівського палацу без достатнього для

нього місця в Кремлі, Баженов вимушений був максимально використати зовнішні межі і, насамперед, бровку пагорба, особливо живописну з боку Москви-ріки. Саме тут розмістив Баженов головні корпуси палацу, водночас зберігаючи Кремлівські собори як дорогоцінні скарби російської архітектури. У випадку втілення ідей Баженова Кремль отримав би низку внутрішніх майданів, різноманітних за формами та архітектурним оздобленням.

Ледь розпочате будівництво палацу було припинено, кремлівську стіну було відновлено; до робіт у Кремлі Баженов вже не запрошувався. Перебудову старого палацу було доручено Казакову. Відповідно до реальних завдань він створив проект відносно скромного палацу та чудову будівлю Сенату.

Баженов виявився людиною перехідного часу, який переборов вплив бароко в прагненні до класицистичної монументальності. Він більш за будь-яких інших російських зодчих сприйняв коло ідей французької школи, вповні й вільно оволодів творчими прийомами, що пов'язані з лінією Перро – Габріеля – Суффло. Глибина проникнення у принципи школи дозволила йому легко й гнучко-варіантно видозмінювати створювані форми, зі збагаченням та корекцією їх словника та введенням до систем, що походять з національної традиції. Цю свободу формоутворення Баженов передав учням.

Пашків дім (1784–1786) став зразком палацу, виконаного на замовлення московського вельможі, витончено пов'язаного з пагорбкуватим ландшафтом й такого, що підноситься над міською забудовою, чітко організованого і разом живописного, з рисами приміської садиби (рис. 5.20). Схема будівлі симетрична, в її розробці багато запозичено з типових для московського зодчества XVII ст. ярусних споруд. Дім отримав незвичну пірамідальність силуету, підказану фронтальною постановкою («грудьми вперед») на бровці крутого схилу Ваганьківського пагорбу навпроти Боровицьких воріт Кремля, у той час як курдонер (парадне подвір'я) лежить позаду головних об'ємів. Усе це надає композиції специфічно московські риси, хоча віртуозно вимальовані деталі близькі до мови форм французької архітектурної школи. Як інші будинки-палади Москви, Пашків дім має делікатніший масштаб, його маси більш подрібнені, менш підвладні системі забудови, образ позначено ліричною м'якістю.

Московський класицизм не мав фаз розвитку, виразних тою саме мірою, що й в класицизмі Петербурга. Риси раннього класицизму, що наближають його до школи Габріеля, зберігалися в Москві більш стійко, ніж у північній столиці. Це визначалося впливом Баженова і сильним враженням від його проекту Великого Кремлівського палацу, а також продовженням особливостей його творчої манери в роботах учнів.

М. Ф. Казаков відіграв особливо значну роль у створенні московської школи класицизму. На відміну від філософа й мислителя Баженова, він, перед усім, практик – російський архітектор із найпліднішою у XVIII ст. творчістю. «Будівлі цього трудолюбного генія здаються майже неправдоподібно численними».

Матвій Федорович Казаков. 1738–1812

Видатний російський архітектор-класицист.

Народився в сім'ї дрібного чиновника. У 1751–1761 рр. навчався в московській архітектурній школі Д. В. Ухтомського й працював у його «команді», де надбав великого будівельного досвіду. У 1768–1774 рр. – помічник В. І. Баженова в Експедиції Кремлівського будівництва, яку й очолив після одержання звання архітектора у 1775–1801 рр.

Основні твори – Голіцинський палац, Збройова палата, Кремлівський палац, Петровський пугівний палац, будівлі Сенату у Кремлі, Голіцинська лікарня, будівля Університету.

Улюблена тема – купольна ротонда, втілена, зокрема, у будівлях православних храмів. Зодчий упорядкував відомі альбоми найважливіших будівель екатеринінської класичної Москви.

Утім це стає зрозумілим з надходженням суттєво доповненого уявлення відносно організації архітектурного процесу протягом XVIII ст. За тих часів архітектор залишався значною постаттю. Великих та видатних спеціалістів у цій галузі мистецтва було небагато, тому до них утворювалися черги замовників проектів. Зрозуміло, замовлення представників імператорської сім'ї виконувалися позачергово, далі йшли придворні й решта. Часто великі майстри обмежувалися складанням проектів. Проекти, надіслані з Петербургу до провінційних міст або й повітових садиб, втілювалися місцевими майстрами-кріпаками, які не завжди вміли вільно читати креслення, проте займалися «прив'язуванням» до певного місця, вносили до проекту своє власне розуміння. До будівельного процесу зазвичай втручався й власне замовник, який міг вимагати або спрощення проекту з фінансових міркувань, або, навпаки, додання нових архітектурних елементів (наприклад, портиків), іноді зовсім без урахування загального композиційно-стилістичного задуму. Збудоване у такий спосіб часто-густо ставало твором кількох авторів.

Проте й проектував архітектор звичайно не одноособово. У XVIII ст. поняття «авторське право» у його сучасному розумінні не існувало. Архітектори охоче використовували вирішення з різних увражів. Особливо популярними були видані у Франції альбоми (зокрема, придбаний для Експедиції Кремлівського будівництва альбом Нефоржа). Багато елементів

класицистичної архітектури почерпувалися з саме таких альбомів. Потрібно зазначити, зодчі на той час оперували чітко обмеженим колом опрацьованих мотивів і форм, що вживалися в композиції й конструкції різних будівель, вільно користувалися й напрацюваннями колег-співвітчизників.

Творчо М. Ф. Казаков сформувався в рідному місті, його культурних традиціях. Головною школою для нього виявилася робота з Баженовим над проектуванням Великого Кремлівського палацу. Найбільша будівля Казакова – комплекс Сенату в Московському Кремлі (1776–1787), де приведено до реального масштабу багато архітектурних тем Баженовського палацу-акрополя (рис. 5.21). Луною гігантської системи корпусів, що обрамовують майдани, став трикутний план будівлі з просторим внутрішнім подвір'ям, поділенням на три частини. Ця будівля не претендує на те, щоб замінити собою давні споруди, її лише тактовно введено до їх системи, зі створенням головним об'ємом, – ротондою великого залу, – орієнтиру, що закріплює поперечну вісь Красної площі. (Саме ця вісь відіграла велику роль у розвиткові ансамблю майдану, оскільки на неї, зокрема, орієнтувалася пізніша класицистична забудова протилежного від Кремлівської стіни боку). Обриси плану використано, щоб вписати споруду до складної конфігурації ділянки і разом раціонально й чітко організувати внутрішній простір. Характерне для раннього класицизму членування стіни над рустованим цоколем плоскими лопатками поєднало масив будівлі спокійним ритмом та надало його гігантським площинам делікатність масштабу, необхідного в сусідстві з древніми пам'ятками. Їхнє ансамблеве панування для Казакова було безсумнівне. Членування стіни плоскими лопатками, що підкреслюють конструктивне значення простінків, пов'язує класицизм Казакова з давніми московськими архітектурними традиціями. Він використовував цей прийом широко й різноманітно. У будівлі Московського Університету (1780-ті рр.) стіна з лопатками є фоном для енергійно виступного портика, що став головною архітектурною темою (рис. 5.22).

Архітектор створював нові типи споруд – певні зразки, поєднані в «казаковську Москву». Особливістю старої столиці було звертання до стереотипів садибного побуту та забудови, спільних для дворянства й купецтва. Казаков використовував схеми садибного ансамблю, що склалися, і для будинків-палаців, і для громадських споруд.

Дім-палац зазвичай мав тричастинну симетричну композицію, – фронтом вздовж вулиці або з флігелями за красною лінією і парадним подвір'ям перед головним входом, що утворює архітектурний центр ансамблю. У такій системі особливе значення мав центральний портик, а стіна ставала для нього контрастним фоном. Щоб підсилити контраст, Казаков відмовлявся від

розчленування стіни лопатками, зберігаючи її цілісність, іноді підкреслену плоскими нішами або накладеним на площину стіни орнаментом. Монументальність великого ордеру він підсилював введенням іншого, малого ордеру (Дом Губіна на Петрівці, 1790-ті рр.) (рис. 5.23).

Внутрішня організація будинків не залежала від симетрії фасаду та композиційного головування портика. Приміщення поділялися на парадні, житлові та службові; службовий перший поверх за старою російською традицією було ізольовано від парадного комплексу на другому. Початком цього комплексу були парадні сходи на зразок красного ганку палат XVII ст. Головний зал, на відміну від класицистичних паризьких готелів, не займав центральне місце, але розташовувався в бічній частині, завершуючи один бік анфілади. Житлові інтимні приміщення розміщувалися на третьому поверсі або позаду парадної анфілади. Загалом складався варіант класицизму, більш вільний у порівнянні з петербурзьким, – такий, що припускає гнучке пристосування до середовища, менш залежний від паладіанських догм.

Зрілий московський класицизм розвивається в напрямі збільшення чіткості композиції й лаконізму формальної мови. Це демонструє трансформація садибної схеми в такому пізньому творі Казакова, як будівля Голіцинської лікарні (1796–1801).

М. Ф. Казаков, чи не єдиний у Росії з найбільших зодчих-художників епохи Просвіти, створив те, що можна вважати художньою школою. Московську класицистичну архітектуру наступних часів фахівці називають класицизмом казаковської школи. До речі, у власному будинку архітектора склалася й багато років діяла архітектурна школа-майстерня, три його сини згодом стали дієвими помічниками М. Ф. Казакова. У 1805 році школу було перетворено на Архітектурне училище.

Серед учнів архітектора можна вирізнити І. В. Єготова, О. М. Бакарьова, І. Г. Таманського, М. М. Казакова, Р. Р. Казакова, Й. І. Бове. Багатьом із них довелося відбудовувати Москву після пожежі 1812 року.

5.4.2 Творчість Василя Петровича Стасова

Архітектурна діяльність В. П. Стасова почалася у роки панування суворого класицизму наприкінці XVIII ст. На його творчість вирішально вплинув досвід московської архітектурної школи. Розгорнута архітектурна діяльність В. П. Стасова розпочалася від 1811 року, коли 125 його проектів фасадів приватних споруд було узаконено як зразкові для забудови усіх провінційних міст Росії.

Василь Петрович Стасов. 1769-1848

Народився у Москві й навчався в Московському університеті, працював помічником архітектора в Московському управлінні «благочинія».

Удосконалювався в галузі архітектури у Франції та Італії. Після завершення 1807 року навчання в Італії став другим, після *Баженова*, російським зодчим, який вшанований почесним званням професора Римської академії живопису, скульптури й архітектури Св. Луки. У 1811 р. обраний академіком Петербурзької Академії художеств.

У 1810 році спорудив будівлю Царськосільського ліцею, вибудував корпус Російської Академії на Василівському острові, будівлю Павловських казарм на Марсовім полі, провіантські склади у Москві. Від 1817 р. до 1820 рр. відновив та перебудував близько 850 приміщень – у Царському Селі, Петергофі й Оранієнбаумі.

Основна спрямовуюча стилістика його численних будівель – грецька класика.

Після участі в численних конкурсах у Петербурзі архітектор у 1818–1819 рр. споруджує на Марсовім полі величезну монументальну будівлю Павловських казарм, з чудово проробленим дванадцятиколонним портиком головного фасаду та яскравим відбиттям у скульптурному та архітектурному оздобленні героїки Вітчизняної війни 1812 року В. П. Стасов повністю перебудував розташовані поряд, на Мойці та Конюшенному майдані, корпуси придворних стаєнь (1817–1823). Головний їхній фасад із кубічним об'ємом церкви посередині та доричною дугоподібною колонадою на повороті до Мойки надали важливого містобудівного центру Петербурга громадсько-представницького характеру. Установленням за ініціативою і проектом В. П. Стасова пам'ятників видатним полководцям М. І. Кутузову та Барклаю де Толлі перед Казанським собором завершилося формування передсоборного майдану на Невському проспекті. Архітектор створює два п'ятиглавих собори: білосніжний Преображенський (1827–1829) на майдані Радищева, який лаконізмом образу й компактністю розташування глав асоціюється з храмами середньовічного Новгороду, та Троїцький (Ізмайлівський) собор (1827–1835) з незвичним розташуванням глав на основних осях, яке пояснюється впливом українського прийому, втіленого ще раніше у дерев'янім храмі, що стояв на тому ж місті (рис. 5.24). Завдяки точно віднайденій масштабній співмірності Троїцький собор заввишки 75 м візуально не поступається Ісакієвському соборові (заввишки 101,5 м).

В. П. Стасов поновлює Зимовий палац після пожежі 1837 р., а в Царському селі (м. Пушкін) створює численну низку паркових споруд та інтер'єрів. Архітектор працює не тільки для Петербурга та його передмість,

але й для провінційних міст (Вільно, Саратова, Костроми та ін.), будує кілька утилітарних військових споруд провіантських складів у Петербурзі та Москві.

Творчість архітектора позначено простотою і разом величністю створюваних форм, реалізмом і водночас новаторством у техніці, художніх прийомах та засобах російського високого класицизму.

5.5 Російське та українське мистецтво XVIII століття

5.5.1 Творчість Рокотова, Левицького, Боровиковського та інших майстрів живопису

Вісімнадцяте століття – це час повноправного вступу російських художників до кола майстрів світського європейського живопису. Із заснуванням 1717 року російської Академії трьох знатніших мистецтв (перетворену у 1760 р. на Академію мистецтв) починається навчання й виховання митців національної художньої культури, що досягає свого розквіту на межі XVIII – XIX століть, у «вік золотий» Катерини II.

Федір Степанович Рокотов (1735–1808), – один із найвидатніших російських художників-портретистів XVIII ст., походить з родини кріпаків князів Репніних. Художні обдарування і талант молодого художника виявилися такі високі, що привернули до себе увагу вельможного мецената. Завдяки Івану Івановичеві Шувалову, президентові Академії мистецтв, Рокотов «одержує волю» та переїздить з Москви до Петербургу, де знайомиться з видатними особами свого часу, зокрема, співробітничав з М. В. Ломоносовим, – допомагає йому у створенні 1760 року мозаїчного портрету імператриці Єлизавети Петрівни.

Саме в цей час для організації занять у щойно заснованій Академії мистецтв її президент шукає талановиту молодь. У 1760 році ім'я Рокотова було зараховано до Академії, де він у 1761 р. вже перебуває серед «третього класу академіків», а 1762 року стає «ад'юнктом живопису». У 1764 р. він вже має власну майстерню з учнями, що створювали на мольбертах до 40 портретів. Його учні згодом ставали помічниками художника, створюючи «коло Рокотова».

Повернення вже відомого художника, академіка, до Москви у 1765 році дозволяє йому за масштабами власного обдарування посісти в художньому світі старої столиці перше місце. Рокотовські портрети московського періоду мають найважливішу якість – безперечну переконливість образу.

Один із перших портретів, створених Рокотовим у Москві, зображував В. І. Майкова – відомого на ті часи поета (рис. 5.25). В. І. Майков – людина

середини XVIII ст., з ясным розумом та іронічним скепсисом сибарита й жуїра, пан з душею, спорідненою з принадами сільського сімейного життя, поет, якому близькі разом поезія і наука, поєднані Ломоносовим в один ряд. Людина, що увібрала моральні настанови елізаветинського часу: жодного бажання впустити будь-кого до власного внутрішнього світу. «Фасад» виповнений благопристойності, він постає на портреті повновидий, з люб'язною напівпосмішкою гарно вимальованих губ на красивому випеченому обличчі та з легкою погордою й зверхністю спокійної зовнішності. Очі портрета «урокоатовський спосіб» змінюють свій вираз. Гама портрета визначається сріблястим тоном, з м'якими й соковитими тонами оксамитового каптура з золотим шитвом та пригашеним золотисто-рожевим тоном обличчя, відтіненого тональним ударом темно-синього банту. Характеристика, розміщення опасистої фігури у просторі, пружність кожної живописної форми свідчать про майстерність й творче натхнення художника.

Портрети Рокотова невеликого розміру, майже однаково скомпоновані: обличчя трохи вище центру полотна. Майже рівна кількість фону навколо голови, майже однаковий розмір облич, жодного хитрування або вибагливості композиції.

Плинність відтінків виразу та думки на обличчі особливо привабливі в жіночих портретах. У портреті Струйської найвитонченіші кольорові сполучення, дорогоцінні танучі полутони, сріблясті або теплі, ніжне моделювання форми, вплавлені один до одного відтінки рожевого й сірого та підсвітлюючий зсередини полотна теплий червонуватий підмальовок (рис. 5.26). Картина «Портрет невідомої у рожевому» ще чарівніша, ще складніше вираз погляду, ще таємничіша посмішка. Легкий світлий смуток образів художника, меланхолійна принада у виразі губ, у погляді, серпанок, що оповиває фігури, розмиває контури й сліди часу, – усе це невід'ємна частина його обдарування.

Портретів сімдесятих років досі збереглося достатньо багато, тому ми можемо впевнено оцінювати майстерність Рокотова. Для нього, здається, не існувало труднощів в улюбленій сфері відтворення на полотні людської особистості. Портрети Д. М. Голіцина «на 14-му літі», М. М. Голіцина, Е. Орлової, російського посла в Константинополі О. М. Обрескова та його дружини продовжують низку високих досягнень Рокотова цього десятиліття.

В його роботах наступного десятиліття (вісімдесятих) важливе життя особи, на суцільно освітленому обличчі майже нема темних тонів, за винятком очей в сутінку вій або кутиків губів чи ледь позначеного вузькою тінню носа. Найбільш ранній з цих творів – «Портрет В. Є. Новосильцевої». Усе в цьому портреті має притягальну силу – обличчя на темному фоні наче

світиться, світло широким потоком ллється на складне переплетення зморшок тканини та мережив. Разом із тим за гарно вбраною зовнішністю «генерал-майорші» проступають інші, несподівані риси: не втрачена ще простодушна радість молодості.

Найпізнішим з шедеврів художника є портрети подружжя Суровцевих. Портретне зображення В. Н. Суровцевої безпосередньо долучається до інших портретів 1780-х років, але кілька років не минули для Рокотова марно: він спростив композицію, вдовольняючись меншим переплетенням ліній та зморшок, остаточно відійшов від будь-яких декоративних ефектів.

Кінець життя художник працює у власному будиночку на тихій околиці Москви, біля Ново-Спаського монастиря (на кладовищі якого він і був похований). Після майстра залишилися його одухотворені портрети, як свідоцтво таланту одного з найнатхненніших представників російської художньої культури XVIII століття.

Дмитро Григорович Левицький (близько 1736–1822) справедливо вважається одним із найзначніших майстрів славетної плеяди портретистів XVIII ст., який заклав основи нових досягнень у галузі російського реалістичного портрету. Левицький, – уродженець України, – походить з родини священника й видатного українського гравера, який став першим учителем сина. З європейським мистецтвом молодий Левицький ознайомився за його зібранням гравюр. Другим вчителем майбутнього великого портретиста став видатний російський живописець, а також майстер портрету Олексій Петрович Антропов (1716–1795). Левицький стає його учнем у 1752 р., коли той приїхав до Києва як керівник робіт з оздоблення церкви Андрія Первозваного, зведеної за проектом В. В. Растреллі (1700–1771). У 1758 р., після завершення роботи в Андріївській церкві, Антропов повертається до Петербургу разом із Левицьким й офіційно його «записує в учні». У 1762 р. Левицький вже помічник майстра і в складі так званої «живописної команди», якою керували «живописної частини майстри» Олексій Антропов, Іван Бельський (1719–1799), та Іван Вишняков (1699–1761), відбуває до Москви, де разом із іншими займається розписом тріумфальних воріт до коронаційних торжеств Катерини II. Отже, на початку власної живописної кар'єри Левицькому довелося закінчити солідну школу колективної роботи з оформлення архітектурних споруд. Після завершення оздоблювальних робіт Дмитро Левицький починає працювати як самостійний живописець. У 1762 р. у Лондоні відбувається Всесвітня виставка, де вперше в окремому павільйоні було експоновано живопис Росії. Полотна Левицького здобувають широке визнання й захоплене схвалення європейської публічності.

Наступний період творчості Левицького пов'язаний з Петербургом. У 1769 р. за представлений «Портрет художника Г. І. Козлова з дружиною» Левицький одержує перше академічне звання – «долучений». Розквіт академічної кар'єри художника припадає на 1770–1780-ті роки, коли він затвердився в мистецтві як майстер світського портрету. Слава й численні замовлення надходять до художника у 1770 р., коли він експонує на великій академічній виставці кілька портретів, у тому ж році він отримує звання академіка, а 1771 року його призначають керівником портретного класу Академії. У 1773–1777 рр. художник виконує велике замовлення імператриці, створюючи серію парадних портретів відомих «смольнянок» – перших випускниць Смольного інституту шляхетних дівиць, заснованого за указом Катерини II 1764 року. Це, власне кажучи, єдина розгорнута в часі і просторі композиція з головною темою «юність». Між портретів смольнянок особливо вдалий «Портрет Хованської та Хрущової», вбраних пастушком та пастушкою (рис. 5.27). Левицький підкреслює маскарадність групи, особливо у дівчинці-пастушку, яка значно нижча від своєї «дами» і тому здається дуже кумедною. Художник (а разом із ним – і глядач) милується незграбною грацією несподівано серйозного підлітка.

У портретах М. О. Дьякової-Львової (1778, 1781) майстерність художника досягає найвищого ступеню, вповні розквітає його найбагатше розуміння кольору, що дозволяє вловлювати ледь помітні відтінки. Жінка зображена в граційному русі – зі схиленою до плеча головою (рис. 5.28). Повнокровне відчуття життя відчувається у парадному портреті найбільшого багатія й вельможі ім'я Демидова (1773), що зображений Левицьким на повний зріст на фоні пишної завіси та урочистих колон Виховного дому, збудованого на його кошти (рис. 5.29). Разом з тим Демидов у Левицького зовсім простий, оскільки він стоїть у халаті та нічному ковпаці з рукою, що вказує зовсім не на Виховний дім, а на горщики з квітами; лійка та цибулина на столі довершують його характеристику пристрасного аматора ботаніки.

«Портрет старого» (1779), можливо, батька художника, виконаний по пам'яті десятиліттям після його смерті, експонує навчену досвідом людину, що вдумливо вдивляється в навколишній світ стомленими від напруженої праці гравера сльозавими очима. Елементи салонної манірності присутні в портреті дочки художника Агаші (1786). Її зображено в російському національному вбранні, із рожевою «душегрійкою» та кокошником на фоні інтер'єра простої кімнати.

У 1791 р. Левицький пише портрет великої княгині Олени Павлівни (улюблениці Катерини II, яку вже п'ятнадцяти років було віддано заміж, і чие життя скінчилося у віці лише 19 років. За легендою вона померла від туги за

Батьківщиною), що є чудовим зразком парадного великосвітського портрету, у якому Левицькому в пору розквіту його таланту не було рівних. Характерна для Левицького витончена прохолодна палітра, композиційна точність та віртуозна лінія відповідають образів юної моделі – вишукано-недоторканому та не по-дитячому холодно-насмішкуватому; сріблястий відсвіт лежить на атласі плаття, діамантові іскри виграють на ордені, виблискують блакитні очі, висока зачіска оточена легким і таємничим сфумато.

Блиск та розкіш майстерності Левицького, різноманіття композиційних прийомів, соковита розробка характерів притаманні усім творам художника. У творчості художника відбився і вельможний побут та святкова насолода життям, і разом із тим зародження нового реалістичного розуміння людської особи, чия цінність не визначається саном або титулом.

Володимир Лукич Боровиковський. 1757-1824

Відатний російський портретист XVIII століття.

Народився в м. Миргороді, у козацькій родині Луки Боровика.

За сімейною традицією почав військову службу, але в чині поручика вийшов у відставку та цілком присвятив себе мистецтву. Перші навички в живописі отримав у родині: батько й два сини були іконописцями (наприкінці життя художник знову звернувся до іконопису).

Учень придворного художника І. Б. Лампі.

Уславився низкою портретних творів, що разом із наслідуванням рис сентименталізму створили національний тип краси.

Академік від 1795 р. Викладач у приватній школі живопису.

Похований на Смоленському кладовищі у Санкт-Петербурзі.

У житті Володимира Боровиковського 1787 р. стає вирішальним: він виконує замовлення з живописного оформлення київського «дорожнього палацу» Катерини II під час її мандрівки до Криму. За порадою та рекомендацією імператриці, якій сподобалися живописні алегорії молодого художника (Петро I – плугатар, а Катерина II – сіячка), Боровиковський їде до Петербургу, де продовжує навчання у придворного живописця І. Б. Лампі, спілкується з архітектором Львовим, художником Левицьким. Хоча творчі уподобання учня і вчителя не зовсім співпадали, Лампі все ж належно поцінував здібності учня і 1794 року клопотався про присвоєння молодому художнику першого академічного звання за «Портрет Катерини II на прогулянці в Царськосельському парку». Боровиковський відмовився від образу «земної богині» й експонував імператрицю «у літах», яка з лагідним

виразом обличчя, у «домашньому» вигляді, простує у супроводі крихітної собачки. Тут було порушено традиції офіційного парадного портрету коронованих осіб.

У 1790-ті роки майстер створює портрети, де повною мірою виражено риси нового на той час у Росії мистецького напрямку – *сентименталізму*. Народжений на англійському ґрунті, сентименталізм у Росії поглибив цікавість до внутрішнього світу людини, до власних «звивин» її душі. Разом із тим цей напрям розвивався у тісному зв'язку з класицизмом. «Сентиментальні» портрети Боровиковського наближені до русоїстської ідеї «природності», «природної людини». Із наближенням нового століття стаються суттєві зміни в естетиці.

У 1795 р. Рада Академії високо поцінувала «Портрет великого князя Костянтина Павловича» авторства Боровиковського та присвоїла йому звання академіка.

Сміливий новатор і майстер інтимного, камерного портрету, позначеного скромністю, сердечністю й національними рисами, Боровиковський утримував приватну школу живопису. У колі його учнів декілька років перебував і майбутній відомий художник О. Г. Венеціанов (1780–1840).

В. Л. Боровиковський був і залишився художником XVIII ст. Наприкінці століття він створив цілу низку портретів, – переважно жінок та дівчат, – з уведенням до портретного живопису нового людського типу. У чудових портретних полотнах В. І. Арсенєвої, М. І. Лопухіної, О. О. Нарішкіної, М. О. Орлової-Денисової з найбільшою силою відбиваються особливості стилю художника. Він не надає великого значення композиційному різноманіттю у трактуванні фігури в портреті. Усі портрети напівфігурні, а самі фігури психологічно безособові – своєрідні п'єдестали, проте в обличчях немає нічого одноманітного, індивідуальні риси дуже виразні.

Кращі якості живопису майстра відбиває «Портрет сестер Гагаріних», зображених у вигляді вокального дуету (рис. 5.30). Головний голос у ньому належить старшій сестрі, м'якшій, з в'ялими рухами зрілій красуні; її молодша сестра – весела простушка, – акомпанує на гітарі, уважно вдивляючись у ноти. Вона не є ефектно-красивою, але не менш приваблює життєрадісністю, юністю та безпосередністю. Почуття класичної скульптурної пластики фігур та вбрання поєднується тут у Боровиковського з високою живописною гармонією.

Портрет А. Б. Куракіна (1800) – один із небагатьох парадних багатоелементних портретів художника (рис. 5.31). У глибині фону

зображено Михайлівський замок – резиденцію Павла І, покровителя Куракіна, праворуч – мармуровий бюст Павла І та багато коштовних тканин. Фігура Куракіна в найбагатшому камзолі розташована посередині портрету. Сяють діаманти й ордени, блищить парча й муар орденських стрічок. Через пристрасть до блиску портретованого називали «діамантовим князем». На обличчі – дипломатична посмішка-маска. Цю людину піднесли розуміння закулісного боку придворного життя й мистецтво інтриги.

Серед усіх творів художника найбільш поетичний та жіночний є «Портрет М. І. Лопухіної» (1797) (рис. 5.32). Обличчя її далеке від класичного ідеалу краси, але водночас виповнене чарівністю. Витончена привабливість чарівливо-лукавої юності поєднується тут з національним типом краси.

У портреті Віри Іванівни Арсенєвої розумні проникливі очі та гордовита осанка відбивають вольову й цілісну натуру (рис. 5.33). Дружина генерал-майора, вона належить до родової російської знаті й здатна скласти собі належну ціну. Але в портреті глядач не відшукає ані зарозумілості, ані холоду. Тут усе, – і м'якість лесировок, й стриманість тональних переходів, і теплота колориту, – працює на створення образу тендітного й природного, а легкий пейзажний фон цього портрету м'яко підкреслює живописну гармонію й підтримує тему «природної» людини, піднятої класицизмом та сентименталізмом.

5.6 Синтез мистецтв у російській художній культурі XVIII століття

5.6.1 Загальні риси мистецької синтетичності російського класицизму

Чи не найвизначнішою особливістю російського класицизму є його синтетичний характер за участю у формуванні нової художньої культури усіх видів пластичних мистецтв та монументального живопису. Синтез мистецтв досягне свого апогею на початку XIX ст., насамперед, у завершенні блискучих ансамблів Петербургу.

Символічний характер класицистичної естетики потребував численних пластичних акцентів, передусім, скульптурних. Проте, на відміну від примхливої переобтяженої пластики бароко або рококо, скульптура класицизму має суворий і простий характер, із певними символіко-алегоричними рисами реалізму. Орнаментальне та скульптурне оздоблення підкреслює й підсилює чітку архітектурну тектоніку, створює у зовнішньому просторі низку акцентів із певними й визначеними символічними значеннями, що легко відчитуються глядачем, допомагаючи йому сприймати

функціональний архітектурно-містобудівний зміст й відчитувати виразні алегорії, закладені авторами-майстрами.

Якщо в архітектурному екстер'єрі класицизму домінує монументальна скульптура, у ландшафтному (парковому) та побутовому (житловому) інтер'єрі переважає станкова пластика, з виразними реалістичними або символічними чи декоративними рисами.

Величні простори російських меморіальних парків часів класицизму насичені алегоричною та символічною монументальною й декоративною скульптурною пластикою, що створює доповнення природному оточенню та малим і монументальним архітектурним формам й завершує деталізоване формування пейзажів. Формування садово-паркової стилістичної семантики періоду класицизму неможливе без активної участі скульптурної пластики.

Характерною рисою синтетичності російського класицизму є пильна увага до створення єдності архітектурно-мистецького вирішення не лише в блискучих найбільших громадських ансамблях та комплексах, але й у побутово-камерних невеличких ансамблях міських та приміських чи сільських садиб. Російську садибну культуру епохи класицизму неможливо уявити без скульптурної пластики, станкового та монументального живопису. Саме тут синтез мистецтв досягає найбільшого розвитку у поєднанні вписаних у простір великих присадибних парків та садів класицистичних маєтків. Садибні комплекси з численними малими архітектурними спорудами, скульптурами та орнаментально-пластичним оздобленням мають різноманітну, але завжди цілісну у великім масштабнім діапазоні побудову: від величезних палацевих композицій до простих й невеликих за площею ділянки й об'ємом житлових приміщень порівняно небагатих будинків. Унікальною рисою синтетичного російського класицизму є наближення класицистичних композицій до людського масштабу, із виразними рисами людяності й побутової теплоти, створюваного засобами класицизму середовища.

Отже, одну з найперших ролей у формуванні художньої культури класицистичного ансамблю інтер'єру та зовнішніх просторів відіграє, на рівних правах з архітектурою, монументальна та жанрова скульптура, а також пластичне скульптурне оздоблення. Уперше було висунуто й втілено ідею створення цілісного пластичного середовища.

Класицистична епоха виховала плеяду блискучих майстрів російської скульптурної пластики, що створили золотий фонд синтезу мистецтв.

5.6.2 Творчість видатних скульпторів

Федот Іванович Шубін (1740–1805) – найбільший майстер скульптурного портрету XVIII ст. Він походить з селянської родини Івана Шубного і є земляком Ломоносова. Саме за його зразком 19-річний Шубін відбуває до Петербургу, але лише по двох літах, у 1761 р., «чорносошний селянин» Федот Шубін був зарахований до Академії мистецтв. Більш як 10 років свого життя він віддає навчанню, засвоєнню досвіду світової пластичної культури. На шлях скульптурної майстерності його наставив Жиле. Після завершення Шубіним 1767 року курсу академічного навчання Академія відсилає його як свого пенсіонера за кордон для подальшого вдосконалення в «статуйному мистецтві».

Перші успіхи зустріли художника в Італії: фаворити Катерини II брати Орлови замовляють йому портрети, родовиті іноземці також відвідують майстерню скульптора в Римі. Найстарша в Європі Болонська Академія вишуканих мистецтв обирає його своїм почесним членом.

У 1773 р. Шубін повертається до Петербургу. Слава його зростає, і 1774 р. його обирають до Академії (за бюст Катерини II). Шубін стає улюбленим портретистом й присвячує свою творчість портретному бюстові, лише зрідка відволікаючись для виконання інших скульптурних робіт.

Невдовзі після повернення з Італії Шубін створює один з найблискучіших бюстів – портрет дипломата й вельможі О. М. Голіцина (1775) (рис. 5.34). Образи Шубіна приваблюють правдивим благородством, вони позбавлені улесливого плазування й зовсім відверті. Погляд Голіцина, відповідно до створеного Шубіним образу, гострий, ледь зверхній, обличчя з орлиним носом – витончене й скептичне. Характер блискуче освіченого дипломата, любителя мистецтв і наук, спритного й люб'язного придворного невимушено розкрито Шубіним без жодного дворянської пихатості. Великий майстер-реаліст у створюваних образах поєднував життєву цілісність із проникненням вглиб характеру, – він був здатний вести глядача від первинного ефекту зорового сприйняття до вдумливого й серйозного розуміння духовного змісту моделі.

Шубіним у різні часи було портретовано монархів – Катерину II та Павла I (рис. 5.35, 5.36), царських фаворитів – Орлових, Безбородка, Завадовських, Румянцевих, Потьомкіних, Зубових, представників освіченої знаті Голіциних, Шереметьєвих, Шувалових, а також справжню еліту – видатних людей художньої та наукової культури свого часу: Ломоносова, Самойловича, Рінальдї, найбільших промисловців Демидова, Баришнікова. Шубін працює багато й швидко, – у часи розквіту свого таланту й сил він

робить по одній роботі на місяць, – не повторюючись і не знижуючись до шаблону.

Від кінця 1700-х рр. мистецтво Шубіна стає водночас простішим та суворішим. Таким, наприклад, є поясне зображення Павла I (1800), де авторові вдалося відбити такі протилежні риси моделі, як жорстокість та сентиментальність, навіженість та полохливість, дратівливість та впертість.

Попри всю цю напружену діяльність Шубін знаходив час і для інших творів. У 1774–1775 рр. він створює серію скульптурних прикрас та оздоблення для Чесменського палацу побіля Петербургу, де виконує більш як півсотні портретів-медальйонів російських князів та царів, починаючи від Рюрика. У 1786–1789 рр. він створив статуї та рельєфи для Олександроневської Лаври, у 1780-ті роки працював, оздоблюючи Ісакієвський собор.

Уже літній скульптор із захопленням виліплює бюст давно померлого Ломоносова (1792). Шубінський Ломоносов – це лисіюча людина в літах з високим лобом мислителя, смутною посмішкою й задумливим поглядом. Скульптор ніколи не знижував власну творчість до «викриття» або карикатури, залишаючись високооб'єктивним.

Шубін устиг створити нову російську скульптуру, слідом пішла ціла плеяда російських майстрів: Козловський та Мартос, а потім і майстри XIX століття.



Рисунок 5.1 – Проект забудови
Василівського острову,
арх. Д. Трезіні

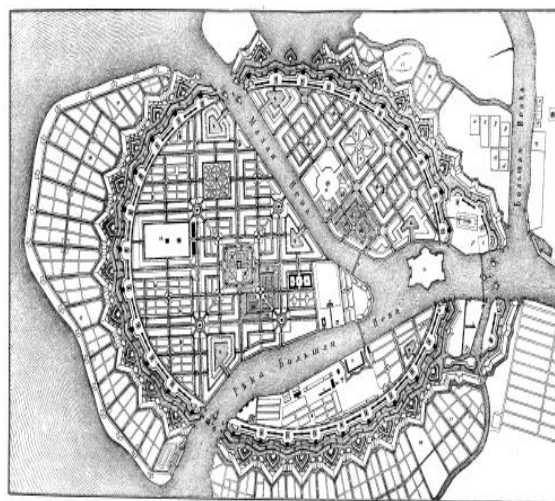


Рисунок 5.2 – Проект Петербургу,
арх. Ж. Б. Леблон



Рисунок 5.3 – Петропавлівська
дзвіниця, арх. Д. Трезіні

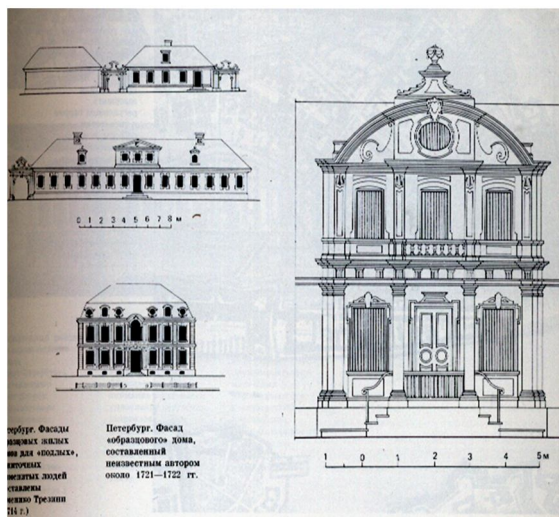


Рисунок 5.4 – Проект зразкових
будинків, арх. Д. Трезіні



Рисунок 5.5 – Літній палац,
арх. Д. Трезіні, А. Шлютер,
М. Зємцов



Рисунок 5.6 – Будинок 12 колегій,
арх. Д. Трезіні



Рисунок 5.7 – Будинок 12 колегій,
арх. Д. Трезіні



л 1881 г. фотография. Эдмунд-Китли в деэоде. Никсвожнатеф

Рисунок 5.8 – Китай-місто,
м. Москва



Рисунок 5.9 – Літній Лефортово
XVIII ст., Москва, фрагмент гравюри
Я. де Вітта



Рисунок 5.10 – Літній Лефортово
XVIII ст., Москва, фрагмент
гравюри Я. де Вітта



Рисунок 5.11 – Москва. План
Мічуріна, 1759 р.

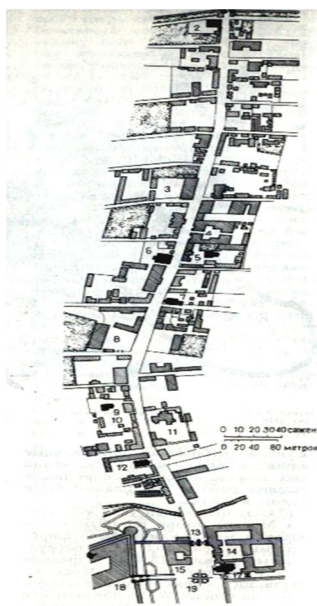


Рисунок 5.12 – Москва. План
Тверської вулиці 1750–1760 рр.



Рисунок 5.13 – Менщикова башта,
арх. І. П. Зарудний



Рисунок 5.14 – Менщикова башта,
арх. І. П. Зарудний



Рисунок 5.15 – Дзвіниця у Троїцько-
Сергієвій лаврі, арх. Д. В. Ухтомський



Рисунок 5.16 – Дзвіниця
у Троїцько-Сергієвій лаврі,
арх. Д. В. Ухтомський



Рисунок 5.17 – Планувальні схеми міст Слобожанщини



Рисунок 5.18 – план Харкова



Рисунок 5.19 – Собор Св. Юра у Львові, арх. Б. Меретин



Рисунок 5.20 – Собор Св. Юра у Львові, арх. Б. Меретин

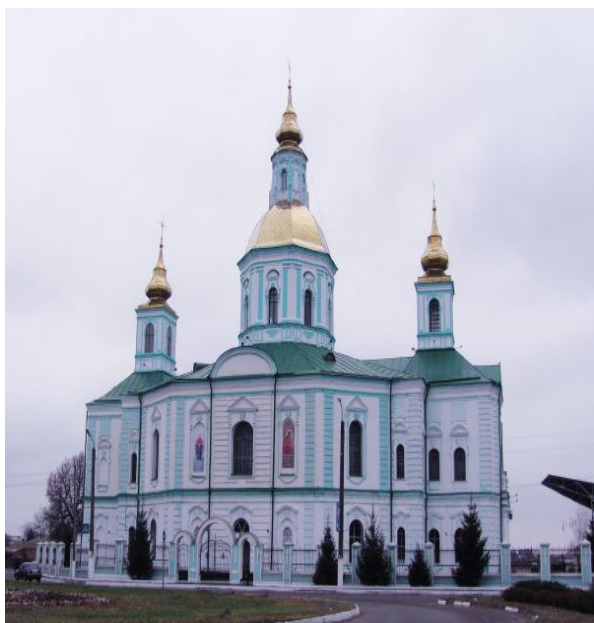


Рисунок 5.21 – Покровський собор в Охтирці, арх. Д. В. Ухтомський



Рисунок 5.22 – Домініканський костел у Львові, арх. Я. де Вітте

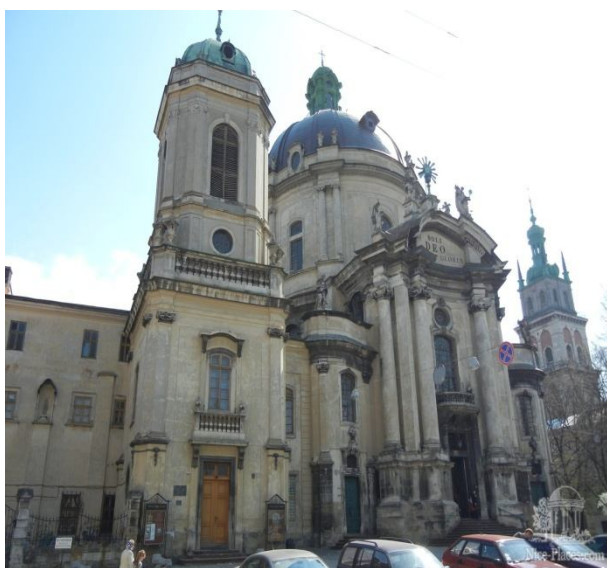


Рисунок 5.23 – Домініканський костел у Львові арх, арх. Я. де Вітте



Рисунок 5.24 – Домініканський костел у Львові арх, арх. Я. де Вітте



Рисунок 5.25 – Церква Всіх
Святителів, с. Старий Мерчик
Валківського повіту



Рисунок 5.26 – Макет
Кремлівського палацу,
арх. В. І. Баженов



Рисунок 5.27 – Макет Кремлівського
палацу, арх. В. І. Баженов



Рисунок 5.28 – Макет
Кремлівського палацу,
арх. В. І. Баженов



Рисунок 5.29 – Пашков дом,
арх. В. І. Баженов



Рисунок 5.30 – Пашков дом,
арх. В. І. Баженов

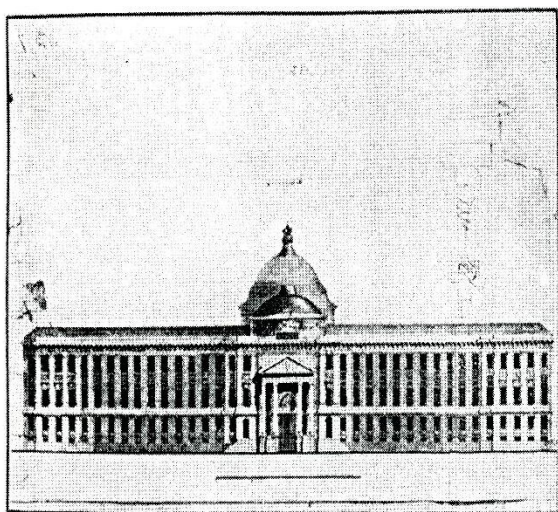


Рисунок 5.31 – Сенат у
Московському Кремлі,
арх. М. Ф. Казаков



Рисунок 5.32 – Сенат
у Московському Кремлі,
арх. М. Ф. Казаков

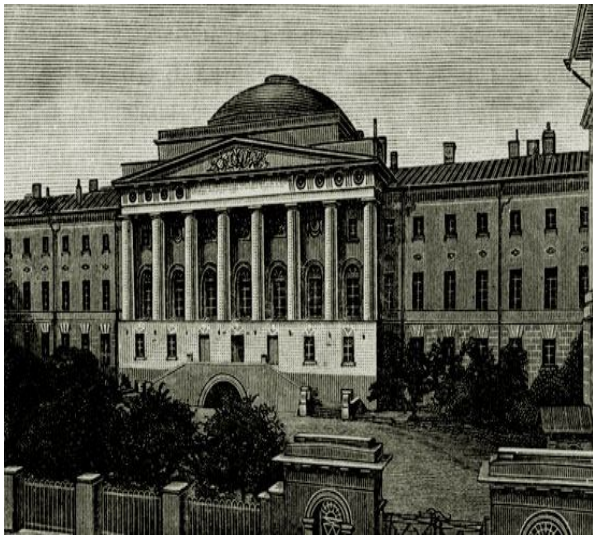


Рисунок 5.33 – Московський
Університет, арх. М. Ф. Казаков



Рисунок 5.34 – Московський
Університет, арх. М. Ф. Казаков



Рисунок 5.35 – Дом Губіна на
Петрівці, арх. М. Ф. Казаков



Рисунок 5.36 – Дом Губіна на
Петрівці, арх. М. Ф. Казаков



Рисунок 5.37 – Троїцький собор
в Петербурзі, арх. В. П. Стасов

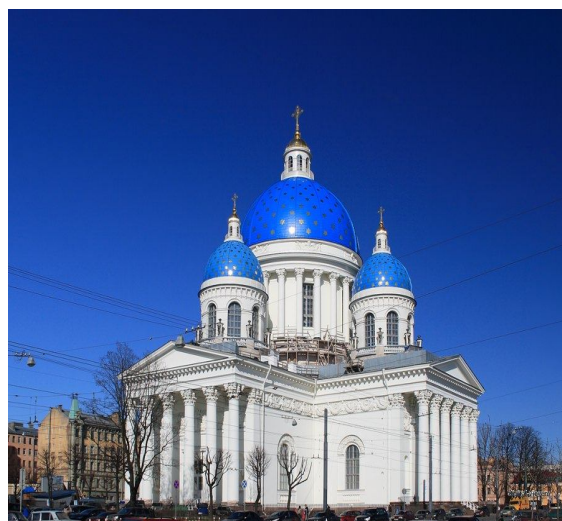


Рисунок 5.38 – Троїцький собор
в Петербурзі, арх. В. П. Стасов

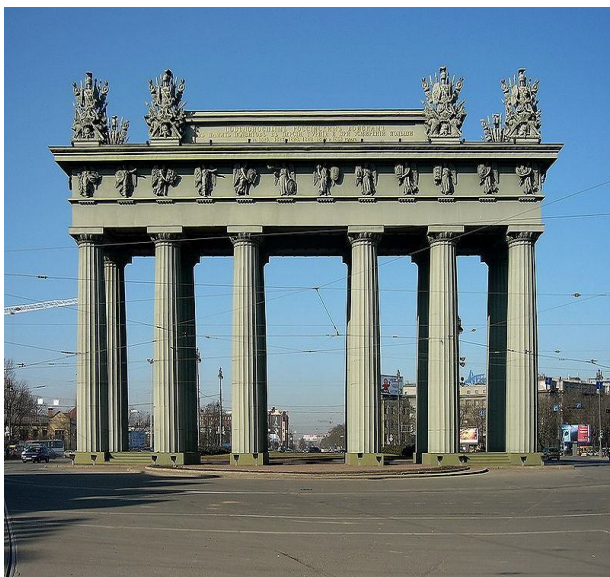


Рисунок 5.39 – Московські
Тріумфальні Ворота,
арх. В. П. Стасов

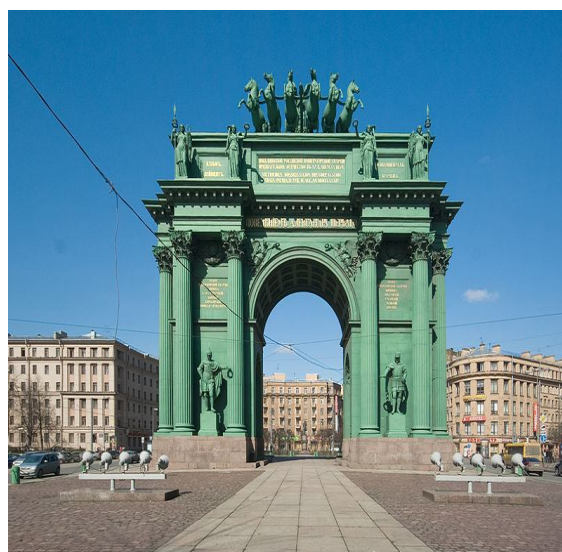


Рисунок 5.40 – Нарвські
Тріумфальні Ворота,
арх. В. П. Стасов



Рисунок 5.41 – Портрет
В. І. Майкова, худ. Ф. С. Рокотов



Рисунок 5.42 – Портрет Струйської,
худ. Ф. С. Рокотов



Рисунок 5.43 – Портрет Єкатерини II,
худ. Ф. С. Рокотов



Рисунок 5.44 – Портрет Хованської
та Хрущової, худ. Д. Г. Левицький



Рисунок 5.45 – Портрет
М. О. Дьякової-Львової,
худ. Д. Г. Левицький



Рисунок 5.46 – Портрет Демидова,
худ. Д. Г. Левицький



Рисунок 5.47 – Портрет Графині
Урсули Мнішек, худ. Д. Г. Левицький



Рисунок 5.48 – Портрет Єкатерини
Другої, худ. Д. Г. Левицький



Рисунок 5.49 – Портрет сестер Гагаріних, худ. В. Л. Боровиковський



Рисунок 5.50 – Портрет А. Б. Куракіна, худ. В. Л. Боровиковський



Рисунок 5.51 – Портрет М. І. Лопухіної, худ. В. Л. Боровиковський



Рисунок 5.52 – Портрет В. І. Арсенєвої, худ. В. Л. Боровиковський

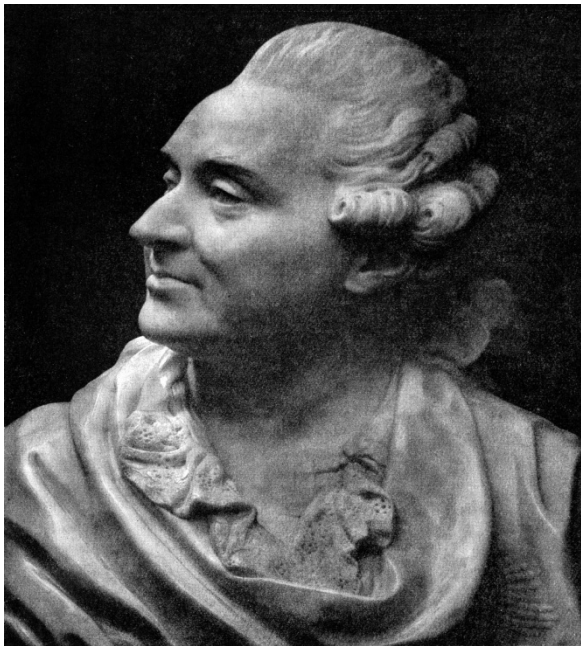


Рисунок 5.53 – Портрет
О. М. Голіцина, худ. Ф. І. Шубін



Рисунок 5.54 – Портрет Павла І,
худ. Ф. І. Шубін



Рисунок 5.55 – Портрет Катерини
Другої, худ. Ф. І. Шубін



Рисунок 5.56 – Портрет
Ф. І. Шубіна

Контрольні запитання до розділу 5

1. Визначити головні етапи початкового містобудівного розвитку Санкт-Петербургу.
2. Порівняти погляди на планувальний розвиток Петербургу архітекторів Леблона й Трезині.
3. Які наслідки для розвитку Петербургу мала діяльність Комісії, очолюваної арх. Єропкіним?
4. Яке значення для розвитку російського регулярного містобудування мало впровадження «зразкових» проектів?
5. Визначити особливості містобудівного розвитку Москви протягом середини й другої половини XVIII століття. У чому полягала відмінність містобудівного розвитку Москви порівняно з Петербургом?
6. Які головні риси й завдання мав план Москви, розроблений під керівництвом І. Ф. Мічуріна?
7. Які основні типи храмів часів класицизму поширилися у Слобожанщині? Визначити головні риси кожного типу.
8. Визначити особливості містобудівного розвитку Західної України зазначеного періоду.
9. Порівняти проектні пропозиції з архітектурного вирішення Великого Кремлівського палацу архітекторів Баженова, Казакова й Стасова.
10. Які риси притаманні архітектурі «казаковської» Москви?
11. Визначити головні риси розвитку національної школи російського живопису протягом XVIII століття. Які жанрові різновиди розвиваються в російському живописі протягом другої половини XVIII століття?
12. Визначити роль творчості Ф. Шубіна у становленні школи російської портретної скульптури. Який жанровий діапазон скульптора у галузі портретної скульптури?

Післямова

Епоха класицизму виявилася перехідною від блискучого вибагливого бароко й рококо до ретроспективного стильового різноманіття й свободи стилізаторства XIX ст., архітектури й мистецтва свідомого вибору – «еклектики» – романтизму й історизму.

Наслідки класицистичного впливу були різноманітними й зовсім не тимчасовими та скороминучими, не випадково результатом розвитку класицизму, зокрема в Росії, стала відома метафора «золотий вік». Це сталося тому, що класицизм (на основі просвітницьких ідеалів) створив струнку й ієрархічно-чітку естетичну систему, ключовими поняттями якої на довгі роки стають єдність, гармонія, центризм, врівноважена пропорційність, загальнозрозуміла символіка пластичного синтезу.

Класицизм, насамперед, рішуче змінив образ міст, особливо в Росії та Україні, де сотні міст протягом другої половини XVIII – першої третини XIX століть отримали регулярні плани, складені на високопрофесійній основі, разом із ансамблевим підходом до створення центрів.

Видатні класицистичні ансамблі отримало кожне найбільше місто Європи. Саме вони на десятиліття визначили міський архітектурний розвиток й забезпечили його спадковість.

Майстри архітектури класицизму першими задемонстрували приклади функціонального підходу до вирішення нових типів будівель, насамперед, громадських, зокрема, великих публічних музеїв.

Класицизм надав неперевершені взірці також і синтезові мистецтв, – передусім архітектури й монументального образотворчого мистецтва. Саме цей синтез забезпечив створення прикладів безпрецедентно цілісного міського й архітектурно-ландшафтного середовища, разом із блискучою культурою інтер'єру. Найбільші майстри класицизму впритул наблизилися до втілення ідеї формування гармонійного, раціонального й естетично привабливого середовища за допомоги техніки серійного промислового виробництва. Саме цим було створено передумови формування нової сфери художньої діяльності – промислового дизайну.

Експерименти класицистів з архітектурною графікою («паперова» й «промовиста» архітектура») перегукуватимуться з новаторськими пошуками майстрів нового етапу революційного розвитку архітектури й містобудування вже на початку й продовж XX століття.

Класицизм, отже, виявився однією з «магістральних» художньо-філософських течій, що сприяла розвитку й стимулювала створення актуального творчого різноманіття, насамперед, у численних й розмаїтих

романтичних та неоромантичних напрямках, що одержали назву неокласичних, а також у багатостильному розмаїтті історизму.

Неокласицизм проходить наскрізною темою протягом XIX–XX століть, а його прихильники й адепти, архітектори й художники-неокласики, створюють нові зразки творчого розуміння античної, ренесансної та новітньої класичної спадщини.

Класицистична течія існує й досі у багатьох варіаціях мистецького мислення, на фоні актуального творчого різноманіття XX–XXI століть. Класицизм викликав нову до себе увагу вже на початку XX ст., зокрема, у Росії та Україні, у творчості численних архітекторів, літераторів та художників-неокласиків, майстрів часів «Срібного віку» – луни «Золотого віку» – російської й української художньої культури XIX ст., що й досі залишається вершиною архітектурно-мистецького розвитку на теренах Росії та України.

Нарешті, класицизм надав поштовх розвитку новітніх раціоналістичних напрямів мистецтва, архітектури й містобудування, передусім, у творчості плеяди «піонерів сучасної архітектури». Класицистичні за походженням раціоналістичні ідеї досі залишаються актуальними й привабливими художніми утопіями єдності людини й природи на тлі розумно й доцільно влаштованого суспільного устрою.

Неокласицизм (неоампір) продовжував існувати й розвиватися протягом XX та на початку XXI століть у головних архітектурних регіонах світу паралельно другому інтернаціональному стилеві (функціоналізму, іноді витісняючи його з архітектурної арени, як це трапилося в СРСР, Німеччині, Італії), а потім трансформований доктриною постмодернізму.

І нині класицизм залишається живим напрямом архітектурної думки й практики, незважаючи на сучасні намагання зруйнувати його межі й заперечити основоположні принципи гармонії та єдності.

Іменний покажчик

А

Адам, Джеймс,
66,67,68,69
Адам, Роберт,
66,67,68,69
Антропов,
Олексій Петрович, 154

Б

Баженов,
Василь Іванович,
145,146,147
Беллорі Дж. П., 8
Бержере, 23
Бельський, Іван, 154
Блондель, Жак-
Франсуа, 14, 24
Бове Йосип Іванович,
150
Бойл, третій граф
Барлінгтон, Лорд
Ричард, 57, 62, 63, 64
Боровиковський,
Володимир Лукич, 156,
157, 174
Борроміні, 61
Боффран, Жермен, 13
Бреттингем,
Метью-молодший, 68
Булле, Етьєн-Луї, 8, 24,
25, 26, 30
Бушардон, Едм, 18
Буше, Франсуа, 31, 34,
35

В

Васильєв Є. О., 144,
145
Ватто, Антуан, 32, 33,
50
Вінкельман,
Йоган Йоахим, 9, 31,
112
Віньйола,
Джакомо да Бароцци,
10
Віньон, 23
Вітрувій (Марк
Вітрувіус Полліон), 62
Вуд, Джон–молодший,
64, 65
Вуд, Джон-старший,
64, 65, 66

Г

Габріель, Жак Анж, 17,
19, 41, 42,43
Галілеї, Алессандро,
61, 96
Ґварді, Франческо, 101,
102, 107
Ґвернієро, 109
Гейнсборо, Томас, 77,
78, 93
Герлах П., 110
Гете, Йоган
Вольфганг, 117
Гіллі (Жиллі),
Фридрих, 111
Грез, Жан Батист, 32,
36

Гудон, 41
Гумбольдт,
Олександр фон, 113
Гюбер (Юбер), Робер ,
37

Д

Давид, 23
Декарт, Рене, 10
Делавар Р., 13
Денон В., 23
Джонс, Ініго, 56, 57,
59, 61, 62, 63, 73
Дідро, Дені, 7, 10, 36,
37, 39, 113
Дудинський С., 140
Дюран, Жан-Ніколя-
Луї , 26, 113

Е

Ере де Корні,
Еманюель,12

Є

Єготов І. В., 150
Єропкін, Петро, 129,
130, 137

Ж

Жиллі (Гіллі),
Фридрих, 111
Жирандон, 25

З

Зарудний, Іван
Петрович, 131, 135

Захаров,
Андріян Дмитрович, 27
Земцов,
Михайло Григорович,
132, 172
Зигхейм фон, 129

К

Казаков,
Матвій Федорович,
136, 137, 145, 147, 148,
149, 150, 169, 170
Камерон, Чарльз, 70
Канале, Антоніо
(Каналетто), 99, 100,
101, 108
Кауфман, Ангеліка, 70
Квасов М. Ф., 136
Кемпбелл, Колен, 61,
62, 63
Кент, Вільям, 62, 63,
64, 85
Кленце, Лео фон, 113
Козловський, 161
Кокоринов О. Ф., 136
Контен де Іврі П., 31
Коробов І. К., 139

Л

Ламур, Жан, 12
Лангханс, Карл, 112,
117
Латур, 32
Леба, 19
Леблон, Жан Батист,
127
Лебрєн, Шарль, 8
Левицький,

Дмитро Григорович,
154, 155
Ле Во (Лево), Луї, 8
Леду, Клод-Ніколя, 8,
14, 15, 16, 24
Лекен Ж., 33
Лемерсьє, Жак, 8
Ленотр, Андре, 14, 17
Лож'є, Марк-Антуан,
абат, 14, 15, 16, 22
Львов М., 143, 155,
156, 173

М

Мансар, Франсуа, 8
Мартос О. О., 161
Махаєв, 130
Менгс, Антон Рафаель,
119, 120
Мічурин, Іван Ф., 134
Моро-Депру П., 16

Н

Неш, Джон, 71
Немцов М. Г., 129

П

Палладіо, Андреа, 8,
56, 61
Патт П., 14, 15, 16
Перро, Клод, 8
Піранезі,
Джованні Баттиста, 8,
25, 67, 68, 73
Пьяцетта,
Джованні Баттиста, 98

Р

Растреллі, Бартоломео,
134, 154
Рейнолдс, Сер
Джошуа, 76, 77, 79, 92
Рен, Сер Кристофер, 22
Річчі, Себастьяно, 98
Рокотов,
Федір Степанович, 152,
153, 154, 172
Рюд Ф., 24

С

Сальві Н., 95
Санті Ф., 96
Серліо, Себастьяно, 8
Соун, Сер Джон, 71
Спеккі А., 96
Стасов, Василь
Петрович, 145, 150, 151
Суффло, Жан-Жермен,
16, 21, 22, 23, 43, 67,
147

Т

Томон, Тома де, 27
Торвальдсен, Бертель,
113
Трезині, Доменіко
(Дементій Осипович),
127, 128, 129, 130, 131,
132
ТЬєполо,
Джованні Баттиста, 37,
97, 98

У

Уолпол, Хорас
(Гораціо), 63, 71
Ухтомський, Дмитро

Васильович, 136

Ф

Фельтен Ю. М., 142

Фішер фон Ерлах Я.,
141

Фомін,

Іван Олександрович,
25

Фонтана М. Д., 61, 135

Фрагонар, Жан Оноре,
32, 37, 38, 39, 40, 54

Фуга Ф., 96

Х

Хогарт, Вільям, 65, 73,
74, 75, 91

Ч

Чевакінський, Савва І.,
136

Чемберс, Вільям, 67,

Ш

Шальгрєн Ж. Ф., 24, 44

Шарден, Жан Батист

Симеон, 31, 32, 33, 35,
36, 37, 53

Шефтсбері, лорд, 60,
61

Шинкель, Карл

Фридрих, 110, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 122

Шлютер, Андреас, 110,
117, 132, 163

Шоде Д., 23

Шпеєр, Альберт фон,
25

Шубін, Федот

Іванович, 160, 161, 175

Шумахер І. Л., 129, 136

Ю

Юбер (Гюбер), Робер,
37, 38

Ювара, Філіпо, 95, 103,
104

Я

Ярославський,

Петро Антонович, 142,
143

Предметний показник		
А	Венеційська школа живопису, 98-103 Відродження: 10, 14, 38, 49, 59, 67, 74, 81, 85, 139, 145	І Ідеальні міста, 13, 21 Історизм (історицизм), 14, 179, 180
Академізм: 8, 10, 74 Ампір, 23 Англійські сади, 62 Англійський класицизм: - ранній, 59, 60 - зрілий, 69, 70, 74-78 - пізній, 79, 80 Ансамбль класицистичний: 16, 22, 25, 38, 53, 63, 70, 92, 110, 136, 138, 147, 148 Архітектура: - ампіру, 30, 31 - «паперова», 39, 40 - промовиста (що промовляє), 36, 39, 40 Архітектурні фантазії, 11, 96-98	Г Готель (отель) 28, 37 Грецьке відродження, 119 Гурток («коло») Барлінгтона, 67	К Капричіо (жанр), 96, 102, 103 Класицизм (classicisme, classicus): - англійський, 59-80 - італійський, 96-98 - казаковської школи, 157 - німецький, 107-121 - російський, 151-159 - український, 145- 151 - французький, 15-40 «Коло (гурток) Барлінгтона», 67 Концептуальна архітектура, мистецтво й урбаністика, 32
Б Бароко: 9, 10, 11, 12, 14, 27, 59, 61, 65, 66, 95, 96, 99, 107, 112, 113, 119, 137, 138, 139, 144, 145, 147, 153, 168, 170, 179 Болонська академічна школа, 98, 170	Д Доба Просвіти, 9, 10 «Друге палладівнське відродження», 65-69	М Мегаломанія архітектурна класицистична, 33 Мегаломани протоавангардні, 33
В Ведуги (<i>ведуга</i>), 102	Е Екзотика (екзотичний смак), 14 Еклектика (архітектура й мистецтво вільного вибору), 14, 179	Н Неокласицизм, 10, 33, 108, 113, 118, 120
	Є Єдність класицистична, 87, 179	
	Ж Живопис класицизму: - академічний, 12 - пейзажний, 100-103	
	З «Зразкові» проекти й «зразкове» будівництво, 158	

Німецький класицизм:

- ранній, 107, 108
- зрілий, 112-114, 116, 117

- пізній, 114-116

Неокласицизм, 10, 33, 108, 113, 118, 120

- «революційного класицизму», 41
- рококо (рокайль), 10, 12, 40, 65, 179
- сентименталізм, 12, 14, 48, 86, 89, 165, 167

О

Орнаменталісти

(художники), 32

Отель (готель), 28, 32, 37

П

Палладіанство

(«палладіонізм»), 14, 15, 60

Палладіанське

«відродження»:

- перше, 59
- друге, 65-69

«Паперова»

архітектура, 39, 40

Пейзажний

(англійський) парк і сад, 69

Пейзажний живопис, 100-103

Принцип «трьох хвилястих рухів», 69

«Пристрасні»

архітектори, 32

«Промовиста

архітектура», –

архітектура, що

промовляє

(L'architecture parlent),

36, 39, 40

Просвіти Доба, 9, 10

«Протоавангардні

мегаломани», 33

«Протомодуль», 37

Р

Раціоналізм, 13

Реалізм, 41

Рокайль (рококо)

- rocaille, 10, 12, 40, 65, 179

Романтизм, 52, 109, 179

С

Сентименталізм: 12, 14, 48, 86, 89, 165, 167

Синтез мистецтв

класицистичний: 7, 167, 168, 169, 179

Стиль:

- ампір, 30, 31

- Людовика XVI, 41

- Неогрецький

(«ново-грецький»), 119

Т

«Трьох хвилястих рухів» принцип, 69

У

Урбаністика

класицизму:

- в Англії, 70-72

- в Італії, 95, 96

- у Німеччині, 106, 107

- у Росії

- в Україні, 140-142

- у Франції, 18-20

Утопії класицизму, 11, 34

Ф

Фантазії архітектурні, 11, 96-98

Французький

класицизм:

- ранній, 14-15, 27

- зрілий, 18-20, 22-29

- пізній, 30-31

Ц

Центричність

класицистична

(центризм), 144, 179

Цілісність

класицистична, 156

Список рекомендованої літератури

Основна

1. Бунин А. В. История градостроительного искусства : в 2 т. / А. В. Бунин, Т. Ф. Саваренская. – М. : Стройиздат, 1979.
2. Всеобщая история архитектуры : в 12 т., тт. 6, 7. – М. : Стройиздат, 1968, 1972.
3. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры / А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1990.
4. Історія української архітектури / Ю. Асєєв, В. Вечерський, О. Годованюк та ін. ; за ред. В. Тимофієнка. – Київ : Техніка, 2003. – 472 с. : іл.

Додаткова

5. Алленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XX вв. / М. М. Алленов. – М. : 2000.
6. Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства / Алпатов М. В. – М. : Искусство, 1963.
7. Аркин Д. Е. Архитектура эпохи французской буржуазной революции / Д. Е. Аркин. – М. : 1940.
8. Асєєв Ю. С. Шедеври світової архітектури / Ю. С. Асєєв. – Київ : Рад. Школа, 1982.
9. Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи Революции и Первой империи. 1773–1814 / Ф. Бенуа. – М.-Л. : 1940.
10. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко / Б. Р. Виппер. – М. : Стройиздат, 1978.
11. Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII ст. / А. П. Валицкая. – М. : Искусство, 1983.
12. Винкельман И. И. История искусства древности / И. И. Винкельман // Сб. авт. «Малые сочинения». – СПб. : 2000.
13. Власюк А. П. и др. М. Ф. Казаков. / А. П. Власюк и др. – М. : Госстройиздат, 1957.
14. В окрестностях Москвы. – М.: Искусство, 1984.
15. Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре / В. Л. Глазычев. – М. : Стройиздат, 1986.
16. Даниэль С. Европейский классицизм / С. Даниэль. – СПб. : Азбука-классика, 2003.

17. Денисов Ю. П. Зодчий Растрелли / Ю. П. Денисов, А. Н. Петров. – Л. : Стройиздат, 1963.
18. Дьяков Л. А. Джованни-Баттиста Пиранези / Л. А. Дьяков. – М. : Изобразит. иск-во, 1980.
19. Евсина Н. А. Архитектурная теория в России XVIII в. / Н. А. Евсина. – М. : Наука, 1975.
20. Евсина Г. А. Архитектурная теория в России второй пол. XVIII – нач. XIX в. в. / Г. А. Евсина. – М. : Наука, 1985.
21. Захаров О. Н. Архитектурные панорамы невских берегов / О. Н. Захаров. – Л. : Стройиздат, 1984.
22. История европейского искусствознания. (От античности до конца 18 ст.) – М. : Наука, 1963.
23. История европейского искусствознания. (Первая половина 19 в.) – М. : Наука, 1965.
24. История искусства зарубежных стран : в 3 т. Т. 3. – М. : Искусство, 1985.
25. Искусство Италии : в 2 т. Т. 2. – М. : Прогресс, 1990.
26. История русского искусства : в 13 т. Т. 8. Книга вторая / ред. Т. В. Алексеева, В. Н. Лазарев. – М. : Наука, 1963. – 668 с. Москва, 1953–1964 гг.
27. Кидсон П. и др. История английской архитектуры / П. Кидсон и др. – М. : ЦПГ, 2003.
28. Ковалевская Н. Н. История русского искусства XVIII в. / Н. Н. Ковалевская. – М. : Искусство, 1962.
29. Кодін В. О. Храмы Слобожанщини. Формування традицій православного культового зодчества / В. О. Кодін, О. О. Єрошкіна. – Харків: 2000.
30. Кожина Е. Ф. Искусство Франции XVIII в. / Е. Ф. Кожина. – Л. : Искусство, 1971.
31. Краснобаев Б. Н. Очерки истории русской культуры XVIII в. / Б. Н. Краснобаев. – М. : Просвещение, 1987.
32. Леврон Ж. Лучшие произведения французских зодчих / Ж. Леврон. – М. : Стройиздат, 1986.
33. Лихачёв Д. С. Поэзия садов / Д. С. Лихачёв. – М. : Наука, 1982.
34. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. Т. 3. – М. : Искусство, 1967.
35. Мезенцева И. А. Искусство Германии XV–XVIII веков / И. А. Мезенцева. – Л. : Искусство, 1980.
36. Михайлов А. К. Баженов / А. К. Михайлов. – М. : Госстройиздат, 1951.

37. Михайлов А. К. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа / А. К. Михайлов. – М. : Госстройиздат, 1954.
38. Москва. Памятники архитектуры XVIII – первой трети XIX вв. : в 2 т. – М. : Искусство, 1975.
39. Некрасова Н. А. Томас Гейнсборо / Н. А. Некрасова. – М. : Изобразит. иск-во, 1990.
40. Овсянников Ю. Доминико Трезини / Ю. Овсянников. – Л. : Искусство, 1981
41. Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России XVIII–XIX вв. / С. С. Ожегов. – М. : Стройиздат, 1984, 1987.
42. Очерки русской культуры XVIII в. / сост. Б. А. Рыбаков; под ред. Б. А. Рыбакова. – Ч. 1. – М. : Наука, 1985.
43. Памятники мирового искусства, вып. 6-й: Европейское искусство XVIII–XIX вв. – М. : Искусство, 1975.
44. Певзнер Н. Английское в английском искусстве / Н. Певзнер. – СПб. : Азбука-классика, 2004.
45. Пигалев В. А. Баженов / В. А. Пигалев. – М. : Молодая гвардия, 1980.
46. Пилявский В. И. История русской архитектуры / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. – Л. : Стройиздат, 1984.
47. Пилявский В. И. Архитектор Стасов / В. И. Пилявский. – Л. : Стройиздат, 1962.
48. Дьяков Л. А. Джованни-Баттиста Пиранези / Л. А. Дьяков. – М. : Изобразит. иск-во, 1980. 19. ... Пиранези. Альбом со 101 репродукцией. – М. : Репродукция, 1935. 49.
49. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX в. Классицизм. Романтизм / Раздольская В. И. – СПб. : Азбука-классика, 2005, 2009.
50. Ренессанс, барокко, классицизм: Проблемы стилей в западноевропейском искусстве 15–17 вв. – М. : Искусство, 1968.
51. Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства / Т. Ф., Саваренская, Д. О. Швидковский, Ф. А. Петров. – М. : Стройиздат, 1989.
52. Сталькова Я. Тысячелетнее развитие архитектуры / Я. Сталькова, И. Пехар. – М. : Стройиздат, 1984.
53. Торопов С. А. Джованни Баптиста Пиранези. Избранные офорты / С. А. Торопов. – М. : ВАА, 1939.
54. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России / В. С. Турчин. – М. : Искусство, 1981.
55. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков / А. К. Якимович. – СПб. : Азбука-классика, 2004.

Навчальне видання

ЄРОШКІНА Олена Олександрівна

ЕПОХА КЛАСИЦИЗМУ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Видання 2-ге, розширене та доповнене

Відповідальний за випуск *М. А. Вотінов*

Редактор *О. В. Михаленко*

Комп'ютерне верстання *Є. Г. Панової*

Дизайн обкладинки *Г. А. Коровкіна*

Підп. до друку 13.04.2018 Формат 60×90/8

Друк на ризографі Ум. друк. арк. 7,8

Тираж 50 пр. Зам. №

Видавець і виготовлювач:

Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002

Електронна адреса: rectorat@kname.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 5328 від 11.04.2017